مشروع النشر المشترك

# مدخل الى نظرية القصة

## تحليلاً وتطبيقاً

سمير المرزوقي
جميل شاكر

سمير المرزوقي          جميل شاكر

# مَدخل إلى نظرية القصَّة

## تحليلاً وتطبيقاً

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية».

١٩٨٦ بغداد

تُعنون جميع المراسلات
إلى: رئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان:
العراق - بغداد أعظمية
ص.ب: ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣٥ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

## تمهيـــــد

طالعت القارىء في العشريات الأخيرة كتب وفصول قيمة كان محورها الاهتمام بفن القصة والتنظير العلماني لقواعده وتظاهراته وبسرعة قصوى أصبحت هذه الكتب والفصول مراجع ضرورية للباحث في هذا الميدان ووقع تطبيقها على مختلف النصوص والآثار المستمدة من الأدب العالمي كما وقع تطوير استنباطاتها ونقدها بحيث استقطبت الاهتمام وانفردت كميدان للبحث . وقد أردنا بتأليفنا لهذا الكتاب ان نبين أهم الاكتشافات التي حصلت في هذا الميدان وأن نؤلف بينها بطريقة تجنب القارىء تبديد وقته وجهده في ملاحقة المراجع والمصادر وتعطيه فكرة شبه كاملة ولو بصفة مجملة عن هذه الأعمال . كما أردنا أولا وبالذات أن نضع هذه المعلومات تحت تصرف القارىء

العربي وذلك بترجمة هاته المفاهيم وتقديم هاته البحوث باللغة العربية فنحن نؤمن بامكانية توظيف غريماس وبروب وجينيت لقراءة أدبنا العربي وقد أدرجنا قسما ثانيا في الكتاب هو مجموع أمثلة عن ذلك التوظيف قاسمها المشترك استعمال المنهج النقدي المدروس في القسم الأول . ويتمثل هذا القسم الثاني في قراءات جزئية لآثار عربية قديمة وحديثة مختلفة الأغراض والأشكال لا يربط بينها الا تواجد السرد القصصي فيها .

ونحن اذ نقدم هذا المنهج لا ننفي جدوى استعمال مقاييس أخرى اذ أننا نؤمن أن النقد كالادب ثري متشعب قد ينقص من قيمته استعمال منظار واحد والتمسك المتحجر بنظرية لا تفي الا بحاجة ولا تكشف الا عن جانب وحيد من جوانب متعددة وستثبت ان شاء الله مؤلفات أخرى وفاءنا لهذا الموقف أولها جاهز أو يكاد أن يكون وهو تقديم لمنهج التحليل النفسي في دراسة الأدب مردف ببعض التطبيقات .

بقي علينا أن نلاحظ أننا فضلنا التركيز على الشمول أي أننا أجبرنا على اختيار أهم المفاهيم وأطرفها في هذا الميدان المتشعب ووضعنا نصب أعيننا تبسيط المحتوى واللغة وانسجام فصول الكتاب أما فيما يخص المصطلحات فقد استعملنا المصطلحات المتداولة مع المصطلحات الجديدة التي وضعها الباحثون كما ابتكرنا بعض المصطلحات العربية باستعمال ترجمة لا نزعم أنها الترجمة الوحيدة الممكنة بل هي - مثل جميع مواد الكتاب - محاولة أردنا منها خدمة



الثقافة العربية ومبادرة هي ولو قصرت ليست الا وليدة تجربة خاصة من الممكن تجاوزها وحسبنا أنها تثبت ولو جزئيا جدوى استعمال ما ابتكره غيرنا لتحليل تراثنا في انتظار أن نخلق نحن أدوات يمكن أن يستعملها الغير .

جميل شاكر - سمير مرزوقي

تونس في مارس 1985

## مقــــــدمة

ان الظاهرة القصصية تتعلق بأنماط أدبية وفلكلورية مختلفة ولذلك فان موضوع هذا الكتاب لا يرتبط بنمط قصصي واحد بل بكل نمط تتواجد فيه هذه الظاهرة كالرواية والاقصوصة والحكاية الشعبية العجيبة le conte populaire merveilleux والحكايـــة الملحميـــة le récit épique والحكايـــة الأسطورية le récit mythologique والحكاية الشعرية le récit poétique . فهناك اذن أشكال وأنماط قصصية متعددة يصلح منهج تحليل القصّة analyse du récit لدراستها .

وتتفرع الظاهرة الحكائية الى ثلاثة أبعاد :

1) الحكاية أو مجموع الاحداث المسرودة l'histoire racontée .

2) السارد أو الحاكي le narrateur .

3) النص أو الخطاب القصصي — LeLexte nartaif .

## 1) المصطلحات :

يطلق اسم « القصة » عادة في اللغة العربية على النمط الأدبي الروائي le roman لكنه يستعمل كذلك للتعبير عن تسلسل الأحداث في مختلف الانماط الادبية أو حتى الفنية بصفة عامة كأن نسمع مثلا هذه الجملة « أعجبتني قصة هذا الشريط » بينما يكاد النعت « قصصي » يكون مختصا بالمعنى الثاني أي المعنى العام . أما كلمة « حكاية » فمعناها يبدو أشمل اذ أنه يتجاوز الانماط الفنية ليعبر عن كل تسلسل للاحداث كما في الجملة « حكايتي مع الزمان » مثلا ونلاحظ أن هذه الكلمة تفتقر في الاستعمال العادي الى نعت مشتق من نفس المصدر . ورغم ارتباط هذه الكلمة بجذورها الشعبية فهي في نظرنا أصلح كلمة عربية لترجمة المصطلح الفرنسي récit وذلك لشمولها وفقدانها لنعت مخصص ولذلك فسيقع



استعمالها في هذا الكتاب للتعبير عن جملة الاحداث المسرودة أي عمّا يسميه جنات diégèse أو histoire بينما سنطلق اسم « السرد » على العملية التي يقوم بها « السارد » le narrateur حين يروي حكاية وتخيرنا استعمال عبارة سارد عوض « حاكي » أو « راوي » وذلك لاستناد هاتين الكلمتين الى التقاليد الروائية الشفاهية بينما تعبّر الكلمة الاولى بدون تمييز عن السرد الشفاهي أو الكتابي . ومن البديهي أن كلمة « مؤلف » لا تصلح بالمرة لذكر السارد وذلك لسبب منهجي هو أن المؤلف والسارد شخصيتان مختلفتان ربما تتداخلان في بعض الاحيان لكن تداخلهما هذا لا ينفي اختلاف وظيفتيهما .

## 2) المنهجية :

ان المنهجية التي يهدف هذا الكتاب لعرضها ليست المنهجية الوحيدة الواردة والممكنة في تحليل الحكاية والسرد فقد وقع تطبيق منهجيات أخرى على مؤلفات قصصية تختلف عن هذه المنهجية في مسلّماتها وأهدافها ويمكن ذكر صنفين على الأقل من هذه المنهجيات وهما التحليل الاجتماعي والتحليل النفسي فبينما يهدف التحليل الاجتماعي عند لوكاش Lukàcs وغولدمان Goldmann الى تبيين

تطابق البنية الأدبية والبنية الاجتماعية المولدة لها homologie des structures تذهب مدرسة التحليل النفسي بمختلف فروعها الفرويدية واليونغية واللاكانية اعتمادا على نظرية اللاشعور théorie de l'inconscient الى اعتبار البنية الادبية خطابا مقنّعا ومعقّدا للاشعور ويبرز ذلك بصفة جلية في كتاب فرويد « الهذيان والاحلام في « قراديفا » ينسن » Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen أو في حلقة لاكان الدراسية حول أقصوصة « الرسالة المسروقة » لادغار بو Séminaire sur La Lettre volée d'Edgar Poe أما نظرية القصة narratologie وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الاجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية structurale لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية sémantique والعلامية sémiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغريماس Greimas وجينات Genette وبريمون Brémond مثلا . ويجدر بنا قبل البداية في عرض مقولات هذه المنهجية أن نذكر أهم الاعتراضات التي تواجهها في حقل النقد الأدبي . فكثيرا ما يعاب



على هذه المنهجية تعاملها مع قوالب هيكلية تطبّقها على نصوص شديدة الاختلاف فتفضي الى تحليل قد ينعت بالاكراه والاصطناع والانقاص من قيمة النصوص الأدبية وحركيتها بادراجها في قوالب عامة متصلبة أزلية تمحو الفوارق بين النصوص وتطمس البيئات المختلفة التي ظهرت فيها ولا تعطي أهمية لنفسية الشخص المعين الذي كتبها . كما تتعرض هذه المنهجية للنقد من حيث أنها لا تبالي بمصادر الخطاب القصصي المتجذّر في الخيال الجماعي والتراث الأدبي والتاريخ .

فنظرية القصة تبدو وكأنها رغم اثرائها بالدلالية والعلامية لا تفضي الى حل شامل لقضية المعنى وقد يبدر للذهن أن حل هذه المشكلة يكمن في تنويع القراءات وتعدد الاختصاصات لكن هذا الحل الانفتاحي قد يقف هو ذاته أمام العقبة المنهجية المتمثلة في الانتقائية l'électisme méthodologique والتي اتهم بارت Barthes بالوقوع فيها . ان الانغلاق المنهجي يؤدي الى التحجر والانفتاح يفضي الى الانتقائية فما العمل ؟ هذه هي معضلة الجامعة في العالم كله وهي كذلك مشكلة البحث الأم :

# القسم النظري

# التحليل الوظائفي للقصّة

يمثّل البحث الذي قام به فلاديمير بروب Vladimir Propp خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية .

ينتمي بروب الى مدرسة الشكليين الروس (Les formalistes russes) وقد اهتمّ بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية (Contes merveilleux) وتعتمد هذه الدراسة أساسا النظرة الهيكلية الوصفية . فالحكاية هيكل ، بنية مركبة ، معقدة ، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معيّن .

يجدر بنا اذن أن نسجّل النتائج التي أفضت اليها هذه

الدراسة قبل أن نقوم بتقييم هذا المنهج وكشف منطلقاته وأسسه وبيان حدوده وسلبياته والتعرّض الى آفاق البحث التي فتحها .

وسنحاول في آخر المطاف تطبيق الجهاز الوظائفي على بعض النصوص الأدبية والحكايات الشعبية .

**بروب والمثال الوظائفي :**

تمكّن بروب بفضل عدد الحكايات المدروسة (ما يناهز المائة) من استنتاج ما سماه بالمثال الوظائفي وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولّد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والاشكال المختلفة . فما معنى كلمة « وظيفة » في اصطلاح بروب ؟ « الوظيفة هي عمل الفاعل معرّفا من حيث معناه في سير الحكاية » [1] أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرّره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه .

وجب عندئذ اعتبار الحكاية كاطار مركّب تتوزّع فيه الوظائف حسب امكانيات غير محدودة العدد والمهمّ أن تكون

---

(1) فلاديمير بروب : **بنيوية الحكاية الشعبية** **(Morphologie du Conte)**
— Poétique / Seuil, 1965/1970
— Points - 1973 -



هذه الوظائف مرتبطة ، ملتحمة وثيق الالتحام تستقطبها غاية واحدة هي اصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale) . في صلب هذا المسار يكتسب كل حدث سواء كان ذا صبغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية لانه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث . والغاية المنشودة من بناء المثال الوظائفي هي تجنّب ما سمّته النظرة الكلاسيكية بـ « المبرّرات النفسانية » (motivations psychologiques) التي ينتج عنها الفعل .

**تبدأ الحكاية الشعبية العجيبة في العادة بعرض الوضع الأصل فيقع تعداد أفراد العائلة أو تقديم الشخصية التي ستتقمص دور البطل بذكر اسمها أو بوصف حالها . ورغم أن هذا الوضع لا يكوّن وظيفة فهو يمثّل عنصرا تركيبيا هاما. يصوّر هذا الوضع عادة حالة توازن وسعادة . (تبدأ الحكاية مثلا بذكر أمير يمتلك حديقة رائعة ينبت فيها تفاح من ذهب).**

**1) يغادر أحد أفراد العائلة مسكنه (وظيفة رحيل : éloignement) .**

**أ) يمكن أن يكون المبتعد فردا من الجيل الراشد (يذهب الوالدان للعمل أو الى الحج...) وأشكال الرحيل الاعتيادية هي : الذهاب للعمل أو للغابة أو للتجارة أو للحرب أو لأداء فريضة دينية .**

ب) يمثل موت الوالدين ما يمكن أن نسمّيه رحيلا حتميا .

ج) يكون المبتعد أو المبتعدون في بعض الاحيان فردا أو أفرادا من الجيل الصاعد (يذهبون للقيام بزيارة أو للنزهة) .

ومن البديهي أن الغرض الوظائفي من هذا التصرّف هو ابعاد أشخاص قد يمنع تواجدهم حصول الكارثة أو الاساءة . فالاشخاص المبتعدون هم ضمنيا أشخاص مساندون أو ظهراء (adjuvants) بما أن لهم صلة قرابة بالشخصية الضحيّة .

2) تسبق في غالب الاحيان وظيفة الرحيل وظيفة منع (interdiction) .

أ) كأن ترد في الحكاية صيغة الأمر التالية : « لا تنظر الى ما في هذه الغرفة » . كما نجد أشكالا مخففة للمنع في قالب طلب أو نصيحة .

وكثيرا ما تذكر الحكاية الرحيل أولا ثم المنع بعد ذلك بينما يكون تسلسل الاحداث على عكس ذلك أي أن المنع يسبق فيها الرحيل . وقد يكون المنع غير مرتبط بالمرّة بالرحيل (يمنع البطل مثلا من فتح علبة ما ...) .

ب) الشكل العكسي للمنع هو الامر أو الاقتراح أي أن يطلب من البطل مثلا أن يجلب الطعام الى الحقل (Prescription) .



وتعرض بقية الحكاية الحدوث الفجئي للمصيبة أو اختلال توازن الوضع الأصل . وهنا نفهم أن هذا التوازن المذكور في بداية الحكاية يتباين مع بقيتها ضمن السياق الوظائفي العام أي أنه يبرز عدم التوازن الذي سيحصل بعده ويكسب وظيفة الاساءة سلبية أكثر . ولفقدان التوازن هذا علاقة مع منع الخروج ورحيل الكبار إذ أن رحيل الوالدين يحرم الأطفال من سندهم .

3) يخرق المنع : وظيفة خرق (transgression) .

تقابل أشكال الخرق أشكال المنع وتمثل الوظيفتان 2 و3 عنصرا تركيبيا مزدوجا (انظر تزويج الوظائف الذي قام به غريماس couplage de fonctions ) [2] وقد يتوفر فيها العنصر الثاني دون الأول (تصل الأميرات مثلا متأخرات للحديقة فيغيب هكذا ذكر منع هذا التأخر بينما يذكر الخرق) .

وتدخل الحكاية هنا شخصية جديدة نستطيع أن نسمّيها المعتدي على البطل أو الشرّير (l'agresseur) ودوره هو تنغيص سلام العائلة السعيدة أو التسبّب في مصيبة أو الحاق ضرر بالعائلة . ويكون عدوّ البطل وحشا (غولا) أو ماردا أو ساحرة أو قاطع طريق أو غيره اذ تتنوع أشكال المعتدي

(2) غريماس : Sémantique Structurale الدلالية الهيكلية : - A.J. Greimas
Larousse - 1966

حسب الحضارات والنصوص . ومن الممكن اعتبار هذه الوظيفة تبريرا لدخول الشرير في سياق الحكاية بطرق ملتوية كالسرقة أو التلصص .

4) يحاول المعتدي الحصول على ارشادات (وظيفة استخبار : interrogation) .

أ) يكون هدف الاستخبار اكتشاف المكان الذي يسكنه الاطفال وفي بعض الأحيان المكان الذي توجد به أشياء ثمينة .

ب) وقد يظهر الاستخبار بشكل عكسي كأن تطرح الضحية أسئلة على المعتدي .

ج) يقع طرح السؤال في بعض الاحيان بفضل وساطة أشخاص آخرين .

5) يتحصل المعتدي على ارشادات حول ضحيّته (وظيفة اطّلاع information ) .

أ) تجيبه الضحية مباشرة على سؤاله وقد تزوّج في هذه الحالة الوظيفتان 4 و5 . كما تظهر هذه الوظيفة غالبا في قالب حوار (بين زوجة الأب والطفلة مثلا) .

وتوجد حالات أخرى يرد فيها الشطر الثاني للعنصر المزدوج دون الأول أي يذكر الاطلاع بدون ذكر الاستخبار



ويأخذ الاطلاع في هذه الصورة مظهر عدم التبصّر (تنادي الأم ابنها بصوت عال وتنبئ عفويا الساحرة بوجوده) .

ب) الاستخبار في شكله العكسي يستدعي الجواب المطابق له أي أن الجواب يتجه هنا من المعتدي الى الضحية ويكون الاطلاع للضحية لا للمعتدي .

6) يحاول المعتدي خداع ضحيته للتمكن منها أو من أملاكها (وظيفة خداع : tromperie) .

في بعض الحالات يتقدم المعتدي أو الشرير بمظهر يخالف مظهره العادي كأن ينقلب الوحش عنزا ذهبية أو أن تتنكر الساحرة في شكل عجوز طيّبة وتقلّد صوت الأم .

أ) يستعمل المعتدي الاقناع أو الاغراء كأن تهدي الساحرة للبطل خاتما . (يكون للخطاب في الحالة الأولى قيمة انجازية (discours performatif)(3) .

ب) يستعمل المعتدي من البداية أساليب سحرية (كأن تشك الساحرة في ملابس زوج ابنتها دبّوسا سحريا) .

ج) يستعمل أساليب ماكرة أخرى (يغيّر الوحش العلامات التي قد تدل الفتاة على الطريق التي توصلها لاخوتها...)

(3) مصطلح بنفنيست (Benveniste)

7) تخدع الضحية فتعين عدوّها رغما عنها (وظيفة تواطئ عفوي : complicité involontaire) .

أ) يقتنع البطل بكلام المعتدي (يقبل الخاتم مثلا) . ويمكن أن نلاحظ هنا أن الضحية تخرق دوما المنع بينما المقصود من المنع حمايتها . فهي تقبل العروض الخادعة وتنجزها .

ب) تؤثر الطرق السحرية في البطل (كأن ينام أو يجرح) .

لا توجب هذه الوظيفة ورود سابقتها فقد لا يحاول أي كان خداع البطل بل ينام هو نفسه وبصفة تلقائية مسهّلا عمل عدوّه . ويترتّب عن هذا العرض الماكر والقبول الذي يتأتى عنه عقد يمكن نعته بالخادع (contrat déceptif) كأن تقول الساحرة للبطل « أعطني ما لا تعرفه في منزلك » وفي هذه الظروف يكون التواطؤ مبتزّا اذ يغتنم العدو الوضع الحرج بنيّة مبيّتة (كأن يمسك الوحش الضحية من قميصها أو من جسمها ...) ومن الممكن أن نعرّف هذا العنصر من الحكاية بالاساءة السابقة (méfait préalable) أي أنها تتقدم الاساءة اللاحقة في الوظيفة الثامنة .

8) يضّر المعتدي بأحد أفراد العائلة أو يلحق به أذى (وظيفة اساءة : méfait) .

لهذه الوظيفة أهمية خاصة فهي التي تكسب الحكاية



حركيتها اذ ان الوظائف السابقة : (الرحيل - المنع - الخرق - الاطلاع - التواطئ العفوي) ليست سوى تمهيدا لهذه الوظيفة . لهذا تكوّن الوظائف السبع الأولى القسم التحضيري للحكاية بينما تحبك العقدة حال حدوث الاساءة التي ترد في أشكال مختلفة :

— يختطف المعتدي آدميا (كأن يختطف الوحش ابنة الملك) .
— يسرق أو ينتزع أداة سحرية مستعملا العنف فيحرم البطل من عضده السحري (auxiliaire magique) (يسرق مثلا حصان البطل السحري) .
— ينهب أو يفسد المزروعات .
— يلحق أضرارا بدنية بالضحية (كأن يقطع المعتدي أصبع البطل) .
— يتسبّب في اختفاء مفاجيء (يكون هذا الاختفاء في غالب الأحيان نتيجة ممارسات سحرية أو خادعة (كأن تهرب الزوجة على بساط سحري تاركة زوجها وحيدا .) .
— يطالب بمنتهى الالحاح بضحيته أو يسبيها وهذ النوع من الاختطاف ينتج عن العقد الخادع .
— يطرد شخصا ما .
— يأمر برمي شخص ما أو شيء ما في البحر.
— يقوم المعتدي غالبا باساءات عديدة في نفس الوقت كأن تمسخ المرأة زوجها كلبا ثم تطرده .

ـــ يتقمّص شخصية غيره (كأن تفقأ الخادمة عيني خطيبة الملك وتأخذ مكانها متنكرة في زيها) . ومن البديهي أن ترافق هذه الاساءة آثام أخرى .

ـــ يأمر بقتل شخص ما (تأمر الأميرة مثلا خدمها بأخذ زوجها للغابة وقتله) .

ـــ يقوم هو نفسه بجريمة قتل .

ـــ يحبس شخصا ما أو يسجنه .

ـــ يحاول اجبار ضحيته على أن تتزوجه (يطالب الوحش مثلا بتزويجه بالاميرة) .

ـــ يهدّد بأكل لحم بشري كأن يطالب الوحش بالأميرة لالتهامها .

ـــ يزعج شخصا ما كلّ ليلة .

ـــ يشهر الحرب (يكتسح الوحش مملكة) .

الا أن بعض الحكايات العجيبة لا تبتدأ بوظيفة اساءة انما تنطلق من وضعية احتياج أو افتقار تتطلب بحثا مجانسا للبحث الذي يتبع الاساءة فيكون لكل الحكايات نفس التطوّر الوظائفي رغم اختلاف البدايات .

ونستنتج من هذه الملحوظات انه من الممكن اعتبار الافتقار موازيا للاختطاف مثلا اذ يترّتب عن كلتي الحالتين انطلاق البطل للتفتيش عما يفتقر اليه أو لاسترداد الشيء الذي انتزع منه . وبالتالي فالافتقار بدون حدوث اساءة وجه خاص للوظيفة الثامنة .



8) أ - يفتقر أحد أفراد العائلة الى شيء أو يريد التحصل على شيء (وظيفة افتقار : manque) .

يمكن تصنيف هذا النوع حسب الاشكال التي يتخذها الوعي بالافتقار والتسليم به وبهذه الطريقة نميز الحالات التالية :

ـــ افتقار الى خطيبة (أو الى صديق ...) وقد يقع في بعض الاحيان التأكيد الشديد على هذا الافتقار (كأن يعقد البطل العزم على البحث عن خطيبته) .

ـــ افتقار الى أداة سحرية (objet magique) لا يمكن التفريط فيها (كسيف سحري أو حصان عجيب) .

ـــ افتقار الى شيء غير مألوف لكنه عديم المفعول السحري (كعصفور من النار أو بطة ريشها ذهبي أو دجاجة بيضها جواهر) .

ـــ أشكال موضوعية من الافتقار كالاحتياج الى المال أو الى أسباب المعيشة ونلاحظ هنا أن الحكايات العجيبة التي تنطلق من حالات موضوعية كثيرا ما تتطوّر عقدتها في اتجاه خيالي فيصبح الفقير بفضل الوسائل السحرية المستعملة ملكا ويتزوج أميرة ويكتسب الجاه والسلطان .

ومن المشاكل التي لا بدّ من بسطها أثناء التحليل الوظائفي العلاقة بين التسلسل الطبيعي للأحداث وتسلسلها في النص القصصي ، فبعض الحكايات العجيبة لا تبتدأ باساءة أو

بافتقار ، وبمقارنة عدد كبير من الحكايات نكتشف أن بعض الوظائف التي تظهر غالبا في وسط الحكاية يمكن نقلها الى بدايتها .

وعلى كل فالافتقار بصفة عامة وظيفة ضرورية في كل الحكايات العجيبة اذ هي التي تحبك العقدة .

9) يفشى خبر الاساءة ويتجه الى البطل بطلب أو بأمر ويوفد أو يسمح له بالذهاب (وظيفة وساطة médiation أو تفويض mandement ) تمثل هذه الوظيفة فترة انتقالية لكنها بالغة الاهمية اذ يترتّب عنها ادراج البطل في السياق القصصي . وأبطال الحكايات الشعبية في تصنيف بروب نوعان مختلفان :

أ) أبطال فاعلون (héros-sujets) : ينطلق البطل مثلا بمحض ارادته للبحث عن فتاة مخطوفة .

ب) أبطال ضحايا (كأن يختطف طفل يكون مصيره قطب اهتمام السارد دون أن يتدخل بطل فاعل) .

وعلى أساس هذا التصنيف، نرى أن معنى البطولة لا ينحصر في القيام بأفعال خارقة للعادة . فهذا المفهوم الملحمي للبطل لا يتوفر الا في بعض الأصناف القصصية اذ أن البطل حسب تحليل بروب الوظائفي هو الشخصية التي لها مساس



رئيسي بوظيفة حصول الاساءة أو تقويمها . وإذا أردنا استعمال مصطلح جينات (Genette) [4] قلنا ان البطل هو الشخصية التي يضعها السارد تحت المجهر (effet de focalisation) ومن المفيد مقارنة الحكايات من حيث تسلسل احداثها والتعرف على مدى تأثير صنف البطل في نسقها الوظائفي كما يجدر من خلال مجموعة واسعة من الحكايات الشعبية التعرف على نمط البطل الشائع في عموم الحكايات المدروسة وربط هذا الاختيار بالجداول الدلالية التي يمكن استنباطها من هذه النصوص . فهذه المعاني السياقية الشائعة يمكن تأليفها ضمن أصناف قصصية عامة تمثل البنية الشكلية الضمنية (structure formelle matricielle) التي تولّد حكايات ونصوص لا تتنوع ولا تختلف الا في صريح عبارتها . وبالتالي تمكّن هذه المنهجية أي الدراسة المزدوجة القائمة على التحام النمط بالخطاب والنموذج بالنص (Jonction Modèle formel-Discours) من معرفة عصارة المحاور الدلالية التي تستند اليها مجموعة واسعة من القصص أو الحكايات .

○ صيغ اندراج البطل الفاعل في السياق القصصي :

أ) يُطلقُ نداء للنجدة يتبعه ايفاد البطل . وهذا النداء يصدر عادة عن الملك وتصاحبه وعود شتى .

(4) ج . جينات : أمثلة Gérard Genette : Figures III - Seuil III

ب) يوفد البطل مباشرة . يرد هذا الايفاد في شكل أمر أو التماس . وغالبا ما يقترن الوعد بالوعيد لاجبار البطل على الرحيل .

ج) يرحل البطل عن طيب خاطر وكثيرا ما يبارك بادرته والده وقد لا يكشف البطل عن مقصده الحقيقي .

د) يفشى نبأ الكارثة : تروي الأم لابنها نبأ اختطاف اخته الذي حصل قبل ولادته فيرحل باحثا عنها .

○ صيغ اندراج البطل الضحية في الحكاية :

أ) يؤخذ بالبطل المطرود الى مكان بعيد عن مسكنه (يرافق الوالد ابنته الى الغابة بعد طرد زوجته لها) . ويجدر التنبيه هنا الى أن الحكاية هي التي تفرض تواجد الأب في هذه الحالة كي يشرف على رحيل البطل .

ب) يطلق خفية سراح البطل المحكوم عليه بالاعدام (كأن يشفق الحارس على الفتاة فيقتل بدلها حيوانا ليعود بقلبه وكبده برهانا على موتها) . وهذه الوظيفة التاسعة هي المتسببة في انطلاق البطل من مسكنه ، الا أن هذه العملية لا تتم بنفس الطريقة في كل الحالات بل هي رهينة صنف البطل فان كان البطل ضحية ترد الوظيفة في شكل امكانية انطلاق وان كان البطل فاعلا يبدو تصرّفه وكأنه ضروري .



ج) يقع رثاء الميّت وهو الشكل المميّز للحالات التي تقع فيها جريمة قتل (كأن يورد الأخ الباقي على قيد الحياة نعي الميّت أو الميّتة في شكل أنشودة . فيفشى هكذا خبر الكارثة ويصبح ردّ الفعل ممكنا) .

10) يقبل البطل الفاعل القيام بالبحث أو يعزم عليه (وظيفة : بداية الفعل المضاد : Début de l'action contraire) .

يبيّن بروب أن هذه الوظيفة لا تندرج في بعض الحكايات العجيبة ولكن من البديهي أن يسبق العزم أو النية البحث . وعلى هذا الأساس عرّف غريماس هذه الوظيفة بارادة الفعل .

11 ـ يغادر البطل مسكنه (وظيفة انطلاق : départ) .

هذه الوظيفة هامة لان تقويم الافتقار ينجر عن الانطلاق بعكس الرحيل (وظيفة عدد 1) الذي يمكّن الشرير من الاساءة .

ويختلف انطلاق البطل الفاعل عن انطلاق البطل الضحية فالأول ينشد مقصدا معينا بينما تعتري مسار الثاني مغامرات شتى لا علاقة لها بارادته . فاذا اختطفت مثلا فتاة وذهب البطل في طلبها يقتفي السارد أثر هذا البطل وبالعكس فان أطردت فتاة ولم يذهب أي كان في طلبها يهتّم السارد بمغامرات البطل الضحية . فوظيفة « الانطلاق » لا تقتصر على صنف معيّن من الابطال .

وقد يغيب في بعض الحكايات عنصر التنقل المكاني فتدور كل الاحداث في مكان واحد . وفي حالات أخرى يكون البطل مرغما على الانطلاق فترد هذه الوظيفة في شكل هروب . وعلى كل فدراسة البنية المكانية للحكايات جد مفيدة اذ هي تلقي الاضواء على التصوّر (représentation) المكاني للخيال الشعبي (l'imaginaire populaire) وكثيرا ما يكون المكان العجيب فسيحا مختلف الاشكال يتسع لتحرّكات البطل وأفعاله وأغراضه ومطامحه ، أي للممكن اللانهائي .

والوظائف الأربعة : 8-9-10-11 تمثل عقدة الاحداث التي تتطوّر الحكاية بعدها .

وهنا تدخل الحكاية شخصية جديدة يمكن تسميتها المانح او المزوّد (Donateur) يلقاه عادة البطل صدفة ويتلقى منه أداة تكون في غالب الاحيان سحرية تمكنه فيما بعد من تقويم الافتقار الحاصل بعد أن يخضع لاختبارات متنوعة تفضي به الى امتلاك الاداة السحرية .

12 ـ يتعرض البطل لاختبار يرد في شكل مجموعة من الأسئلة أو هجوم يعدّه لتقبل أداة سحرية أو وسيلة أو معرفة تكسبه الكفاءة (compétence) التي يقتضيها الفعل أو الانجاز (performance) . (أول وظيفة للمانح : première fonction du donateur) . يرى غريماس أن هذه الوظيفة تفتح سلسلة وظائفية تمثل الاختبار الترشيحي (épreuve qualifiante) الذي



يتمحور حول اكساب البطل الكفاءة التي يفتقر اليها وهي ترد في شكلين : كفاءة تكمن في الطاقة البدنية أو في استعمال أدوات (قنديل ـ خاتم) أي حسب مصطلح غريماس القدرة المادية على الانجاز (pouvoir-faire) وكفاءة تتمثل في اكساب البطل بعض الاسرار او اطلاعه على بعض الخفايا وهي المعرفة التي تمكنه من التخلص من كل العقبات (compétence cognitive ou savoir-faire) .

أ) يمتحن المانح البطل عن طريق اختبار (كأن يطالب البطل برفع صخرة ثقيلة أو كأن يعمل لدى تاجر بدون أجرة ...) .

ب) يسلّم المانح على البطل ويلقي عليه أسئلة : يمكن اعتبار هذه الحالة كشكل مخفّف للاختبار أو كاختبار مقنّع .

ج) يطلب محتضر أو ميّت من البطل ان يمد له يد المساعدة (كأن تلتمس بقرة من البطل الا يأكل لحمها وأن يجمع عظامها ليزرعها في الحديقة ويسقيها ماء ...) .

هـ) يطلب كائن من البطل ان يبقيه على قيد الحياة (تطلب سمكة من البطل الذي اصطادها ان يعيدها الى البحر .) .

و) يطلب شخصان متخاصمان من البطل ان يقسم غنيمتهما بينهما .

ز) يحاول كائن معاد أن يقضي على البطل (تنوي ساحرة

تحت جناح الظلام أن تقطع رأس البطل) .

س) يدخل كائن معاد في صراع مع البطل .

ع) يقع اطلاع البطل على أداة سحرية وتطلب منه المبادلة بشيء يمتلكه .

13 - يردّ البطل على مبادرة المانح (وظيفة ردّ فعل البطل (réaction du héros ) ويعتبر أي رد فعل للبطل سواء كان ايجابيا أو سلبيا مكوّنا لهذه الوظيفة :

أ) ينجح البطل (أو لا ينجح) في الاختبار .
ب) يردّ البطل (أو لا يردّ) على سلام المانح .
ج) يمدّ البطل (أو لا يمدّ) الميت بالمساعدة المطلوبة .
د) يطلق سراح السجين .
هـ) يبقي البطل الحيوان على قيد الحياة بعد أن طلب منه ذلك .
و) يقوم البطل بالقسمة ويصلح ذاتِ البين بين المتخاصمين (وقد يقوم بخدمة أخرى ناتجة عن طيبة قلبه) .
ز) ينجو من الهجومات التي يستهدف لها وذلك عن طريق نفس الوسائل التي يستعملها الشخص المعادي .
س) يتفوّق (أو لا يتفوّق) في صراعه مع الكائن المعادي .
ع) يقبل البطل المبادلة لكنه يستعمل في الحين القوة السحرية الكامنة في الأداة ضدّ المانح .



14) توضع الاداة السحرية تحت تصرف البطل (وظيفة تسلّم الأداة السحرية : réception de l'auxiliaire magique)

ترد الادوات السحرية في الاشكال التالية :

أ) حيوانات (حصان - نسر ...) .
ب) أدوات : (ولاعة - كمان - قنديل - سيف) .
ج) صفات يكتسبها البطل بطريقة مباشرة كالقوة البدنية أو القدرة على التحول في شكل حيوان. ونسمي أدوات سحرية كل ما يمنح للبطل أثناء الاختبار الترشيحي .

أمّا ظروف وأشكال المنح فهي تختلف حسب الحكايات :

أ) تمنح الاداة مباشرة : ويأخذ هذا النوع من المنح صبغة المكافأة وان كان ردّ فعل البطل سلبيا يكون مصيره العقاب .
ب) توجد الاداة في مكان يقع ارشاد البطل اليه (يدلّه شيخ على الفلاح الذي يمتلك الحصان السحري) .
ج) تصنع الاداة (يذهب الساحر الى الشاطىء ويصوّر مركبا سرعان ما يصبح حقيقيا).
د) تشترى الاداة وتباع (يشتري البطل دجاجة فيكتشف انها تبيض بيضا من ذهب) .
هـ) يحصل البطل صدفة على الاداة (يعثر البطل على حصان في حقل فيركبه واذا بالحيوان يطير به) .
و) تظهر الاداة فجأة (يصل البطل الى « جبل » لا يجد سبيلا

الى تسلقه فيبرز أمامه سلم ينتهي أعلاه عند قمة الجبل).
ز) تشرب الاداة أو تأكل (يتناول البطل ثلاث جرعات من سائل سحري تكسبه قوة غير عادية).
س) تسرق الأداة (يسرق البطل حصان الغول).
ع) تظهر فجأة كائنات سحرية مختلفة تجنّد نفسها بصفة تلقائية لمساعدة البطل فيقبلها كحليفات له وفي أغلب الأحيان تمتاز هذه الكائنات بخصائص غير مالوفة وتكون لها طاقات سحرية.

ويمكن أن نقرن هنا بين الوظيفتين 12 و14 ويكون ذلك على منوال من هذين المنوالين :

أ) تقترن سرقة الأداة السحرية بمحاولات القضاء على البطل أو خدعته لخصومه أي أن العلاقة بين البطل والشخصيات الأخرى في هذه الحالة علاقة عدائية لا تكتسب فيها الكفاءة الا غصبا.

ب) ترتبط أشكال المنح في الحالة الثانية بالأشكال التحضيرية والترشيحية فبينما تبرز فجأة وبدون أي تحضير سابق الكائنات المعادية للبطل في الحالة الاولى، تجمع الحالة الثانية ما نحين ودودين تتعلق همتهم بمساعدة البطل ومآزرته. وأما الكائنات الخادعة فهي ليست مانحة بالمعنى الاصلي للعبارة لكنها تزوّد البطل رغم أنفها. ويقع استعمال الاداة السحرية اثر الاستحواذ عليها (وان كانت كائنا حيا تشرع في الفعل)



ولئن يفقد البطل آنذاك ظاهريا كل فعاليته اذ تنوبه الاداة في الانجاز فهو يحافظ على قيمته الوظائفية كاملة لان الاداة مسيرة تشل حركتها ان أعوزتها أوامر ومقاصد البطل[5]. فالبطل حسب بروب له علاقة عضوية بالافتقار (اما علاقة ذاتية (subjective) أو موضوعية (objective)) وله الكفاءة والطاقة (compétence) اللازمة لتقويم الضرر الحاصل.

15) - ينقل البطل أو يقاد قرب المكان الذي توجد فيه ضالته. هذه الوظيفة تشكل رحلة بين مملكتين يقتفي فيها البطل أثر دليل (déplacement dans l'espace entre deux royaumes).

تعتبر هذه الوظيفة مدخلا للاختبار الرئيسي حسب مصطلح غريماس (épreuve principale) فالفعل الحاسم المصلح للافتقار يقع في هذا المكان بالذات. وهنا نلاحظ أن التصنيف المكاني الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية يقوم على أساس البنية الوظائفية. فالحاجز الذي يفصل بين المكان المخصص للاختبار الرئيسي والمكان الاصل (هذا المكان عادة هو الحارة التي يحدث فيها الضرر وينطلق منها البطل)

---

(5) من المفيد ان نورد هنا تعريفا أدق للبطل حسب بروب: بطل الحكاية العجيبة هو إما الشخصية التي تتعرض مباشرة لفعل المعادي حين تحيك عقدة الحكاية (او تلك التي تحسّ بالافتقار) او الشخصية التي تقبل القيام بتقويم الافتقار او تلبية حاجة شخصية اخرى. اما في سياق الحكاية فالبطل هو الشخصية التي تملك الاداة السحرية، وتستعملها.
بنيوية الحكاية الشعبية صفحة 63.

له معنيان : الأول مادي وكمي وهي المسافة المقطوعة بين المكانين والثاني كيفي يتمثل في التباين الجوهري بين المكان الأصل وهو المتسم بالبديهيات والمسلمات والمكان الثاني وهو الذي تصبح فيه الفرضيات حقيقة ملموسة ويتداخل فيه البعدان : الجوهر والعرض (essence et contingence) .

وبما أن هذا المكان كثيرا ما يكون شديد البعد (من وجهة النظر الافقية) أو شديد الارتفاع أو العمق (من وجهة النظر العمودية) ، فلا بد أن يمنح البطل وسائل خاصة للتنقل .

أ) يطير البطل في الفضاء ( على صهوة حصان ، على جناح طائر - فوق سجادة سحرية - على ظهر شبح) .
ب) يتنقل برا أو بحرا (على صهوة حصان أو على ظهر ذئب أو على متن مركب) .
ج) يقاد (كأن يقود ثعلب البطل قرب الاميرة) .
د) يدل على الطريق .
هـ) يستعمل وسائل اخرى كان يتسلق سلما أو يدخل نفقا تحت الأرض .
و) يتبع آثارا أو علامات (كأن يستدل بآثار دم) .

وفي بعض الحكايات يحذف الانتقال كوظيفة خاصة فيصل البطل الى مقصده بسهولة .

16) يخوض البطل صراعا ضد المعتدي (وظيفة صراع :



combat ) يجب هنا أن نميز بين هذا الشكل من الصراع والصراع مع المانح . فالفرق بين هذين الشكلين يتجلى في نتيجة الصراع : يترتب عن الصراع الأول حصول البطل على أداة أو على صفة تمكنه من تقويم الافتقار بينما يفضي الصراع مع المعتدي في حالة انتصار البطل الى اصلاح الضرر الحاصل وتحقيق الغاية المنشودة .

أ) يتصارعان في الغابة (يكون صراع البطل ضد شخص أو جيش معاد ) .
ب) يتسابقان وينتصر البطل مستعملا الحيلة والفطنة .

17) يحمل البطل علامة (وظيفة علامة : marque) .

أ) تكون هذه العلامة في جسمه (يجرح البطل أثناء المعركة ، تصم الاميرة جبين البطل بخاتمها) .
ب) يتلقى خاتما أو منديلا ...

18) ينتصر البطل على المعتدي (وظيفة انتصار : victoire )

أ) يصرع المعتدي في معركة .
ب) يغلب في سباق .
ج) يقتل المعتدي بدون صراع سابق (كأن يقتل أثناء نومه).

19) يقوّم البطل اساءة البداية (وظيفة تقويم الاساءة : réparation)

**لا بد هنا من تزويج هذه الوظيفة مع وظيفة « حصول اساءة » التي تحبك أحداث العقدة .**

**أ) تسلب الفتاة المخطوفة بالقوة أو بالحيلة (يستعمل البطل في بعض الاحيان الطريقة التي توخاها المعتدي نفسه وقت الاختطاف أي في بداية الحكاية) .**

ب) يقوّم الافتقار من قبل شخصيات عديدة تتتابع أفعالها بسرعة (يحول الشيء المطلوب من شخصية لاخرى عن طريق سلسلة من الاخفاقات ومن محاولات الهروب : يظفر البطل بالاميرة فيختطفها منه لص فتفرّ هي وتطير في شكل وزّة فيجرحها نشاب بسهم ...)

ج) يتحصل البطل على بغيته مباشرة باستعمال الاداة السحرية (كأن يخرج رجلان من كتاب سحري ويحضران الغزالة ذات القرون الذهبية بسرعة الريح أو كأن يقضى على الفقر بأن تبيض دجاجة سحرية بيضا من ذهب) .

د) يطلق سراح المسجون (يكسر الحصان باب الزنزانة ويخرج البطل) .

هـ) تعود الشخصية المسحورة الى شكلها الاصلي وذلك اذا وردت وظيفة الاساءة في شكل تأثير سحري (وقد يعود الميت الى الحياة بعد ان يراق عليه ماء الحياة) .

و) تقوّم الاساءة باستعمال فخ (يغري البطل الاميرة بحلّي ذهبية فتتبعه وتمتطي المركبة فيهرب بها) .

ز) يكون اصلاح الافتقار نتيجة مباشرة وبديهية للافعال



السابقة التي قام بها البطل (كأن يتزوج البطل الاميرة التي أطلق سراحها بعد قتله للوحش . فالظفر بالاميرة في هذه الحالة نتيجة منطقية للصراع الذي قام به البطل ضد الوحش) .

20) يعود البطل (وظيفة العودة : retour أو الرجوع ) .

تقع العودة غالبا على نفس الصورة التي يقع بها الوصول الى مكان الانطلاق . لكن ليس من اللازم ان تفرد وظيفة مخصصة لذكر العودة لان هذه الوظيفة الاخيرة تعني تحكم البطل في المكان المقصود والحال غير ذلك وقت الانطلاق الذي يتبعه التحصّل على الاداة السحرية . بينما يكون البطل عند العودة معززا بالكفاءة والطاقة اللازمة لانجاز أي فعل (تمكنه من الادوات السحرية - خبرته التي اكتسبها أثناء الاحداث السابقة - العلامات التي في حوزته ...) .

ونلاحظ هنا أن للحكاية هيكل دائري اذ يعود البطل الى نقطة الانطلاق في آخر الحكاية وقد ترد وظيفة العودة في شكل هروب أو فرار .

21) تقع مطاردة البطل (وظيفة مطاردة : poursuite )

**أ) يطير المطارد في اثر البطل (يحاول الوحش الالتحاق بالبطل) .**

ب) يطالب المطارد بأن يسلم له البطل .
ج) أثناء مطاردته للبطل يتنكر الشرير في أشكال كثيرة ومختلفة : (الغولة تتنكر في شكل شجرة ثمارها مسمومة ثم في شكل فرس) .
د) يحاول المطارد ان يقتل البطل أو أن يلتهمه (تفتح ام الوحش فما يمتد بين الأرض والسماء) .
هـ) يحاول المطارد أن يقطع بأسنانه الشجرة التي احتمى بها البطل .
و) يتنكر المطارد في شكل جذاب ومغر .

22) يقع اسعاف البطل بالنجدة (secours)

أ) يحمل على جناح الهواء (يطير البطل على صهوة حصان) .
ب) يهرب البطل ناصبا حواجز على طريق مطارديه (كان يرمي بمنديل يتحول الى جبل ...)
ج) يتنكر البطل خلال هروبه في أشكال حيوانات أو اشياء يصعب بها التعرف على هويّته .
د) يختبأ البطل خلال هروبه (تختفي الفتاة مثلا بين أغصان شجرة تفاح) .
هـ) يتفطن للاشكال المغرية التي اكتسبها خصمه .
و) لا تسنح لمطارده فرصة التهامه (يقفز البطل متجاوزا فم الوحش) .



ز) يقع انجاده حين يحاول خصمه اغتياله .

تنتهي حكايات كثيرة في الوقت الذي ينجو فيه البطل من مطارديه فيعود الى مسكنه ثم يتزوج ان كان عاد بفتاة . ولكن هذه الخاتمة المتقدمة نادرة فكثيرا ما يخضع البطل لكوارث جديدة فيظهر ثانية المعتدي وتتكرر عقدة الحكاية ويكون هذا بداية سرد قصصي جديد . وقد لا تتكرر الأحداث على نفس النسق وبنفس الشكل فيكون التنوع مصدر تشويق .

واذا لم يختلف شكل الاساءة (خطف ـ سحر ـ قتل) يكون التغيير على نطاق المعتدين : (اخوة البطل مثلا أو والد الوحش...) فيسلب البطل حصيلته وتتكرر الاحداث : اللقاء العرضي للمانح ـ النجاح في الاختبار ـ النجدة او المساعدة تسلّم الاداة السحرية ـ انتصار جديد ـ استعمال الاداة السحرية للرجوع الى مسكنه او مملكته .

وتدل هذه الظاهرة ان حكايات عديدة تشتمل على سلسلتين من الوظائف ، نستطيع أن نسميها مقاطع (séquences) اذ تنتج عن كل اساءة او حصول افتقار مقطوعة جديدة اي مسار وظائفي يفضي الى تقويم الافتقار . وهذا التحليل يبرر ما يمكن تسميته بالتكرار الوظائفي (duplication/triplication de la même fonction) .

أ) يسلب اخوة البطل من البطل الشيء الذي عاد به أو الشخص الذي أتى به .

ب) ينطلق البطل من جديد ويعيد عملية البحث ثانية .
ج) يتعرض البطل من جديد الى الاختبار الذي يمكنه من التحصل على أداة سحرية .
د) يقع رد فعل البطل من جديد على أفعال الشخص الذي سيصبح مانحا .
هـ) توضع أداة سحرية جديدة تحت تصرف البطل .
و) ينقل البطل أو يذهب به الى المكان الذي توجد فيه غاية بحثه (الى مسكنه مثلا ان كان اخوته هم المختطفون المعتدون) .

وانطلاقا من هذا الوضع تتطوّر الحكاية في اتجاه جديد وترد وظائف جديدة .

23) يصل البطل خفية الى مسكنه أو الى بلد آخر (وظيفة الوصول خفية arrivée incognito) . يجدر هنا التمييز بين امكانيتين :
أ) يعود البطل الى بلده ومسكنه ويعمل عند صاحب حرفة .
ب) يصل الى بلاط ملك بلد أجنبي ويقع انتدابه كطاهٍ مثلا .
ج) وقد تقتصر الحكاية على ذكر الوصول .

24) يريد بطل مزيف اقرار مطالبات كاذبة (وظيفة مطالبات كاذبة : Prétentions mensongères)

ان عاد البطل الى مسكنه فان اخوته هم الذين يقومون بهذه



المطالبات وهم الذين يزعمون أنهم ظفروا بالشيء الذي عادوا به وفي حالة تحوّله للعمل في مملكة أجنبية قد يزعم قائد عسكري أنه هو الذي قتل الوحش .

25) يعرض على البطل عمل صعب (tâche difficile) وهذا عنصر محبذ في الحكايات وهو يرد في الاشكال الآتية :

— اختبار الاكل او الشرب .
— اختبار النار (كالاستحمام في ماء محرق) .
— اختبار الفوازير .
— الاختيار : يشير الى الفتاة التي يبحث عنها من بين اثنتي عشرة فتاة متشابهات تماما .
— اختبار القوة او الشجاعة (تحاول الفتاة مثلا خنق البطل أثناء نومه) .
— اختبار الصبر والجلد (مثلا القدرة على العيش في ظروف شاقة مدة معينة) .
— الاجبار على العودة بشيء أو على صنع شيء (كالرجوع بدواء أو بفستان عرس) .
— اختبار لحذق حرفة أو مهارة يدوية (كخياطة قميص) .

26) يقع انجاز العمل (tâche accomplie)

تطابق الاشكال التي يقع بها انجاز العمل أشكال وظروف الاختبار . وقد ينجز البطل أعمالا قبل أن تقترح عليه أو قبل أن يلزمه طالبها بانجازها .

27) يقع التعرف على البطل : (reconnaissance du héros)

يقع التعرف على البطل الحقيقي بفضل العلامة التي يحملها (الجرح مثلا) أو بفضل الشيء الذي اعطي له (خاتم ـ منديل ... ) . وفي هاته الحالة تكون هذه الوظيفة (27) ناتجة عن الاختبار الذي يحصل فيه البطل على علامة كما يمكن التعرف على البطل الحقيقي اثر انجازه للعمل الصعب (وظيفة 26) أي ابرازه لكفاءته . وقد يرد التعرف على البطل دون أي تعقيد ظرفي (كأن يحصل لقاء عادي بين أفراد العائلة بعد فراق طويل) . وفي كل هذه الحالات ، تعتبر هذه الوظيفة عنصرا هاما اذ لا بد من التعرف على البطل الحقيقي الكفء لاجازته والاحتفال بنصره والتنويه بخصاله وأفعاله . فالصراع القائم في ختام الحكاية بين البطل الحقيقي والبطل المزيّف ليس سوى ظرفا يبرز من جديد طاقة البطل وقدرته على الانجاز والفعل . وقد يرى القارئ في هذا الاختبار الجديد تكرارا مملا للاختبار الرئيسي الحاسم . لكن الغرض من الاختبار الاول هو تقويم الاساءة بالقضاء على قوى الشرّ والطغيان وذلك في مكان لا يخضع لاي منطق او لأي تحديد جغرافي بينما الغرض من الاختبار الاخير هو اثبات طاقة البطل وابراز قدراته في مكان يكون عادة مكان حصول الكارثة في بداية الحكاية أي المكان الاجتماعي الواقعي . فعودة البطل الى المكان الاصلي اثر مطافه الوظائفي يصاحبه تغيير جذري في مكانة البطل اذ تنتهي عادة الحكايات الشعبية



بتمجيد البطل وتكريمه. وعلى هذا الأساس نعت غريماس هذا الاختبار الاخير بالتمجيدي (épreuve glorifiante) وهنا نفهم ان الغاية المنشودة من كل الاختبارات والتنقلات المكانية هي تحسين مكانة البطل وتمجيده . فقيمة الاختبار الاخير تتمثل في ابراز طاقة البطل امام المجتمع الذي يمجده ولذلك كثيرا ما يرد هذا الاختبار في شكل مشهد يحضره الملوك الى جانب عموم الناس . وهذه شهادة على أن الخيال الشعبي المشحون في الحكايات يقوم على أساس مكافأة قدرة البطل بعد أن يكون برهن عنها حتى ولو كانت طاقته هذه نتيجة سحر . ولذلك يعاقب البطل المزيف أشد العقاب قبل أن يكرم البطل الحقيقي .

28) ـ ينزع القناع عن المعتدي او البطل المزيف : (Le faux héros ou l'agresseur est démasqué)

كثيرا ما تنتج هذه الوظيفة عن اخفاق البطل المزيف في انجاز العمل الصعب (لا يتمكن البطل المزيف من رفع رأس الوحش) فالبطل المزيف في مفهوم بروب هو الشخصية التي تعوزها الطاقة والتي تنشد رغم هذا الافتقار التمجيد والتكريم فالحكايات تبرز هذا الزيف والعقاب الذي ينجر عنه وكأنها لا تبالي بنوعية الطاقة التي يختص بها البطل والتي كثيرا ما تكون غير متعلقة بقيمته الحقيقية لانها سحرية اذ كثيرا ما يقتصر دور البطل على استعمال بعض الادوات السحرية أو الكائنات الخارقة للعادة .

29) يظهر البطل في شكل جديد (وظيفة تجلـي : transfiguration)

أ) يأخذ البطل مباشرة بفضل المفعول السحري شكلا جديدا (كأن يصبح فائق الجمال بعد أن كان دميم الخلقة) .
ب) يبني البطل قصرا فخما ويقيم فيه بعد أن يصبح أميرا (وفي حالات أخرى يستفيق البطل فجأة من النوم فيجد نفسه في قصر رائع) .
ج) يرتدي البطل ملابس جديدة (كأن ترتدي فتاة فستانا وحليا سحرية) .
د) الاشكال الموضوعية والهزلية للتجلي : قد يحصل تغير ظاهري ناتج عن عملية زور (كأن يقاد شخص فقير أمام الملك فيزعم انه أمير سقط في النهر وتطلب له ملابس أنيقة فيبدو وكأنه أمير) .

في الواقع ، يتداخل الزيف والحقيقة والسحر والمنطق والظاهر والباطن في الحكايات الشعبية القائمة على أساس الممكن اللانهائي . فعالم الحكايات العجيبة يرفض الحواجز والاستقرارية اذ هو يستند الى الحركية الدائمة ولو كانت زائفة خادعة . وقد تعني هذه البنية الوظائفية العامة ان الارتقاء الى العرش حدث ظرفي وأنه لا وجود لعلاقة جوهرية بين الحكم والحاكم . وعلى أساس هذا النفي تتحرر الظروف الاجتماعية من الجمود ويمكن للفقير ان يصبح ملكا وللقيط أن يتبوء أفضل مكانة .



30) يعاقب البطل المزيف او المعتدي (وظيفة عقاب punition) كأن يجرّ خلف حصان مثلا وقد يصفح عنه بشهامة . وفي الغالب يعاقب البطل المزيّف فقط أي المعتدي في المقطوعة الثانية من الحكاية) أما المعتدي الأول فلا يعاقب الا اذا لم توجد وظيفة صراع أو مطاردة في الحكاية فان وجدتا يقتل في الصراع أو يموت أثناء المطاردة .

31) يتزوج البطل ويرتقي عرش الملك (mariage)

أ) يتزوج البطل ويصبح ملكا .
ب) يتزوج البطل أحيانا لكنه لا يصبح ملكا لان زوجته ليست أميرة .
ج) قد لا تذكر بعض الحكايات الا التتويج .
د) يمنح البطل أحيانا عوض يد الاميرة مكافأة مالية أو تعويضا من نوع آخر .

وتنتهي الحكاية بهذه الوظيفة .

## المثـــال الوظـــائفي

I حصول الافتقار: ○ الوضع الأصل ← توازن (سعادة)
← انعدام التوازن (حصول اساءة)
. رحيـل .

- منع ←— عصيان أو خرق
- استخبار ←— اطّلاع .
- خدعـــة ←— تواطئ عفوي .
- اساءة ←— حصول الافتقار .

II الاختبار الترشيحي : - طلب النجدة ←— قبول ← يقبل البطل القيام بالفعل

(تفويض) ⇌ يعزم على الفعل بمحض ارادته

- انطــلاق .
- أول وظيفة للمانح اختبار يعدّ البطل لتسلم الأداة السحرية ←— ردّ فعل البطل ←— تسلم الأداة .

III الاختبار الرئيسي : - انتقال الى مملكة أخرى .

- صراع ←— علامة ←— هزيمة المعتدي وانتصار البطل ←— اصلاح الافتقار .
- عودة ←— مطاردة البطل ←— توفّر النجدة.

IV الاختبار الممجّد : - وصول البطل خفية .

- مطالبات كاذبة (تصدر عن بطل مزيّف) .
- عمل صعب يعرض على البطل ←— انجاز العمل ←— التعرّف على هويّة البطل الحقيقي .
- انكشاف البطل المزيّف ←— تجلّي البطل .
- معاقبة المعتدي ←— مكافأة البطل .



من خلال هذا المثال الوظائفي المفصّل يمكننا أن نستنبط النتائج التالية :

أ) **من الناحية الوظائفية البحتة** : تتركّب الحكاية العجيبة من ثلاث اختبارات : اختبار ترشيحي يدور حول الفاعل والمانح (épreuve qualifiante) ، اختبار رئيسي يحصل فيه الصراع الفاصل (épreuve principale) واختبار تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته (épreuve glorifiante) .

وقد سبق أن بيّنا أن مبدأ الاختبار قار وثابت في كل الحكايات الشعبية التي تربط التغيير الجوهري بالطاقة الكامنة أو القدرة (compétence) والطاقة الحادثة أو الانجاز (performance) . لكن التحليل الوظائفي للحكايات يبرز الطبيعة الخيالية للتجربة الاختبارية . فهنالك علاقة عضوية بين الحكاية الشعبية والرؤية السحرية (vision magique) - وهذا ما يبرز الفارق الاساسي بين الحكاية الشعبية العجيبة (conte populaire merveilleux) والحكايـــة الغريبـــة (conte fantastique) اذ يستند هذا الصنف القصصي الى التأرجح المستمرّ بين الواقع والخيال ، بين المنطق واللامعقول وكأن القارىء يشعر ان العنصر القصصي قد غمر واقعه واستولى على كيانه بينما تعتمد الحكاية العجيبة الانفصال الجذري بين الواقع والخيال . وعلى هذا الاساس يبدو من المفيد بناءا على الوصف الوظائفي للحكاية تصوّر

ما يمكن تسميته بالخيال الجماعي (imaginaire collectif) وقد تبلورت بعض المفاهيم والمقولات في هذا الميدان بفضل البحوث التي قامت بها مدرسة يونغ (Jung) .

ب) **البنية الزمنية** : الحكاية الشعبية تتجنّب كل تغلغل زمني صريح فالاحداث تدور في ماض أسطوري لا يمكن «تأريخه» (كان في قديم الزمان - أو باللغة العامية : « كان يا ما كان » ). ويكمن هنا تشابه طريف بين الحكاية الشعبية والـــــقصّة الاسطوريـــــة أو الخرافيـــــة (récit mythique on légendaire) ولئن أعوز الحكايات الشعبية العجيبة المرجع الزمني المباشر والصريح فما ذلك الا لتدور أحداثها في عالم متحرّر من كل القيود العرضية الظرفية وهو عالم الممكن المطلق . كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولّدة للحكايات الشعبية تحول دون أي ارساء زمني اذ أن عنصري الزمان والمكان يمثّلان ركيزتي العالم العقلاني (rationnel) الانساني . وقد بيّن غريماس في مقال عنوانه : « شروط استنباط علامية للعالم الطبيعي («Conditions d'une sémiotique du monde naturel») أنه يمكن اعتبار الحكاية الشعبية بالنسبة للحكاية الاسطورية كالرقص الفلكلوري بالنسبة للرقص في المجتمعات البدائية [6] . وهذا التشبيه بالغ الطرافة ودسم المعنى رغم غرابته الظاهرية .

(6) انظر كتاب غريماس : « في المعنى » Du Sens. Seuil, 1970 .



فاذا كان الرقص في المجتمعات البدائية نشاطا (وليس مشهدا للفرجة) جماعيا وجوهريا تتآلف فيه القلوب وتتقارب وتتماسك الاجسام وتنصهر المشاعر والاحاسيس حول متصوّر واحد ، فالرقص الفلكلوري ككلّ ظاهرة فلكلورية مشهد (spectacle) يحيى الماضي ويمثل التراث في حاضر متغيّر ينزع الى الحركية والى التطوّر المستمرّ . لذلك فالفلكلور هو صوت الماضي الذي تحرص المجتمعات على **ابقائه** رغم الظرفية المطلقة (contingence) التي تسيّر الحاضر . وبالتالي يتوق الفلكلور دوما الى تبوّء مكانة أفضل أو على الأقل الى الحفاظ على مكانته وكأنه مهدّد بالاضمحلال والزوال (لنتذكر هنا النداءات القومية والعالمية للحفاظ على التراث .) فالحكاية الشعبية كالفلكلور عنصر هام في حضارة المجتمع وهي عصارة الخيال الشعبي (أي الجماعي [7] ) ولكنها تمثّل من حيث معناها الزمني العام

(7) لا بدّ من أن نبيّن هنا تصوّرنا لمفهوم هذا النعت الذي نكثر استعماله في كتابنا (حكايات **شعبية** - تراث **شعبي** - خيال **شعبي** ...) **نحن نرى أن مدرسة النقد الاجتماعي الماركسي النزعة تعطي لهذا النعت معنى طبقيا ضيّقا يقوم على المفهوم الاجتماعي لكلمة** « شعب » (peuple) وكأن وظيفة التراث الشعبي أن يعبّر عن الصراع الطبقي بين الجماهير العاملة والفئة الحاكمة . فكتاب باكتين (Bakhtine) يتوخّى هذه الطريقة في تأويل ظاهرة « الكارنفال » في التراث الشعبي الغربي وقد غاب على ذهنّ المؤلف أن الحفلة «الكرنفالية» (la fête carnavalesque) حفلة جماعية تشارك فيها كل الاصناف الاجتماعية دون أي تمييز فئوي . ولذلك نرى أن كلمة « جماعي » ترادف النعت المتداول في العبارات التالية : « حكايات **شعبية** ، خيال **شعبي** » . وعلى كلّ فهذه المفاهيم تفتقر الى كشف علمي موضوعي .

عالما شبه بدائي بالنسبة الى حاضر المجتمع وقد يفسّر هذا البعد تشوّق الصغار والاطفال الى الحكايات العجيبة وشغفهم بها . فهل من علاقة جوهرية بين مضمون الحكايات العجيبة ومسألة الولادة والطفولة أي بداية الحياة ؟ كان ردّ بعض الباحثين في الغرب عن هذا السؤال بالايجاب (انظر مثلا مؤلفات سوريانو Soriano ) بل وذهبت مارت روبار Marthe Robert الى أبعد من ذلك فرأت أن كل رواية تحكي بداية الحياة [8] .

ولئن أعوز الحكايات الشعبية المرجع الزمني (le référent chronologique) فهي تعتمد الزمنية الوظائفية اذ أن تصنيف بروب يميّز الوضع الأصل (situation initiale) الذي تشحن فيه المعاني الأولى ويذكر فيه حصول الاساءة أو الافتقار ، والاختبار الحاسم الذي هو زمن الانجاز والتغيير والوضع النهائي الذي تعكس فيه المعاني الأولى (inversion des contenus posés) فاذا وصف البطل في بداية

---

(8) طالع كتابها : رواية الاصول ، أصول الرواية **Roman des origines, origines du roman** التي جاولت فيه تطبيق بعض المفاهيم والمقولات الفرويدية **freudiennes** على الاثار الادبية فميّزت ثلاثة أنماط نفسانية - أدبية نذكر منها على سبيل المثال اللقيط (**le bâtard**) الذي يتميز بطموح متناه ورغبة ملحّة في نيل أفضل مكانة وأعلى رتبة وقد يبدو شعر المتنبي في الأدب العربي أقرب ما يكون الى نفسية اللقيط اذ يقوم على مدح مفرط للأنا على حساب فكرة الانتساب والقرابة كقول الشاعر :

ما بقومي شرفت بل شرفوا بي        وبنفسي فخرت لا بجدودي



الحكاية بالفقر ودمامة الخلقة يصبح في آخر المطاف غنيا مترفا وسيما . وبالتالي يمكن لنا استنباط التقابل الزمني التالي :

ما قبل ← عكس ← ما بعد (avant → versus → après)

الوضع الاصل ← عكس ← الوضع النهائي
(état initial → versus → état final)

وتلازم هذا التقابل الزمني الذي تستند اليه الحكايات الشعبية معاني معكوسة (contenus inversés corrélés à la périodisation du conte) كما يبدو في المثال التالي :

ما قبل (avant) ← الانجاز (le «faire») ← ما بعد
↓ ↓
انفصال : البطل / الأميرة disjonction اتصال : البطل / الأميرة conjonction

نرى اذن أن تغيير المحتويات الدلالية هو الذي يشكّل التقسيم الزمني للحكاية وقد يكون لهذا التقابل الزمني البنيوي structural دور في خلق عنصر التشويق ودعمه وهذا العنصر جوهري وأساسي ضمن الظاهرة القصصية .

ج) **البنية المكانية** : استنبط بروب من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أطر مكانية :

١) المكان الاصل : وهو عادة مسقط الرأس ومحلّ العائلة والأنس . لكن الاساءة (méfait) تحدث في هذا المكان فيترتّب عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الاصلاح والانجاز . ولذلك أطلق غريماس على هذا المكان مصطلح [9] (espace hétérotopique) (مكان الانس الحاف) وهي عبارة يجدر تفكيكها كما يلي : [hétéro] الجزء الأول للنعت يعني الاختلاف والتقابل وهو عكس [homo] الذي يعني التماثل والتجانس .

وأما الجزء الثاني للنعت فهو مشتقّ من الكلمة الاغريقية topos وهي تعني المكان . فالمكان الحقيقي في الحكايات الشعبية بالنسبة لغريماس هو مكان الاختبارين الترشيحي والحاسم وأما المكان الاصل ، مكان الأنس والعائلة فهو شبه مكان حاف تتمثل وظيفته في خلق مبرّرات الاسفار والافعال . الا أن مطاف البطل كثيرا ما يرد في شكل دائري فيعود الى مسقط رأسه حيث يقع تمجيده بعد اصلاح الافتقار . فالعودة عنصر هيكلي هام لان التمجيد ليس الا اعتراف المجموعة بكفاءة البطل وهو برهان على التآلف الاجتماعي وعلى قبول البطل الانسجام مع المجتمع بعد قيامه بافعال قد تؤدي الى اختلال علاقته مع الآخرين أي الى بعض

(9) انظر كتابه : Maupassant. Exercices sémiotiques صفحة 100/99 - موباسان - تمارين علامية . Seuil,1976 .



التجاوزات . فالفاعل يمثل الفعل أي الحركية في مفهومها المطلق ولهذا لا بدّ للمجتمع المتعلّق بالتقاليد والأساليب الموروثة أن يتحرّى منه وأن يمنحه المكانة التي تكافئ فعله وتقيد حركيّته في آن واحد .

2) المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي وهو مكان عرضي ووقتي . وقد أطلق عليه غريماس مصطلح : espace paratopique وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور (para = à côté de) للمكان المركزي الذي يقع فيه الانجاز المقوّم للافتقار ومن الممكن ترجمة هذا المصطلح بالمكان الترشيحي الحاف .

3) المكان الذي يقع فيه الانجاز او الاختبار الرئيسي وقد أسماه غريماس باللامكان (utopie = [u = non] non lieu) مبيّنا بذلك أن الفعل المغيّر للذّات والجوهر لا يمكن أن يتجسّم في اطار مكانيّ معيّن . فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى (donné) ثابتا وقارا . فالمكان الذي قرّر غيلان اقامة السدّ وانجاز الفعل الوجودي فيه [10] يكاد يكون لا مكانا أو انعداما للوجود من حيث امكانية العيش البيولوجي الانساني فيه . فغاية غيلان بعث الوجود من اللاوجود ومن هنا نرى ان طبيعة المكان تتماشى مع طبيعة الانجاز والفعل .

(10) انظر كتاب السد لمحمود المسعدي .

وهذا لا يعني أن كل حكاية يجب ان تسير على هذا النسق المكاني . فهناك قصص تحصل فيها ازدواجية مكانية اذ تقع الاختبارات في مكان واحد . فالقصّة الحديثة مثلا تقتصد على مستوى تنوّع وتعدّد الامكنة وهذه ظاهرة غريبة وطريفة يجب دراستها وكشف ابعادها الادبية والفلسفية . نرى اذن ان التصنيف المكاني (catégorisation spatiale) الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية والذي أمعن غريماس في دراسته مرتبط بالتطوّر الوظائفي أو الحكائي ومفتقر الى عناصر أساسية أخرى لانه يقتصر على نمط قصصي معين وعلى منهج نقدي خاص (التحليل الوظائفي) .وبالتالي فلا بدّ لنظرية القصة أن تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية وقد لاحظنا قلة البحوث في هذا الميدان . فعلاوة على الاصناف المكانية العامة التي تلازم الانماط القصصية (كالمكان الاسطوري في الحكاية الشعبية والمكان الواقعي في القصة الملتزمة او الواقعية والمكان الطبيعي المتعارف في القصة الغزلية ...) يمكن دراسة المكان من وجهات نظر أخرى : يرى مثلا الفيلسوف غاستون باشلار Gaston Bachelard [11] أن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الاطار العرضي التكميلي ، بل ان علاقته بالانسان علاقة جوهرية تلزم ذات الانسان وكيانه . فالعناصر الطبيعية (كالماء والنار والهواء) لا ترد كاطار غير ذي معنى بل كثيرا ما تكون

---

(11) انظر كتابه La Poétique de la rêverie, P.U.F. شاعرية حلم اليقظة .



مشحونة بالدلالات اذ يكسبها الانسان هذه المعاني من خلال تجربته الحسيّة الخيالية أي الشعرية (فالماء مثلا يعني السيلان اي الحركية الدائمة كما يعني الخصوبة والأنوثة ... ) .

كما يجدر بالباحث أخذ وجهة نظر (point de vue) المؤلف من خلال تصويره أو ذكره أو وصفه لمكان ما بعين الاعتبار اذ أن كل تصور للمكان وليد رؤية خاصة تمثل انحيازا يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه .

**د) القيمة العلمية لمنهج بروب :**

نلاحظ أن عدد الوظائف محدود (31 وظيفة) بينما تدور أحداث كلّ الحكايات الشعبية مهما كان انتماؤها الجغرافي والحضاري في حدود هذه الوظائف . فقد بيّن بروب التشابه البنيوي الطريف الموجود بين الحكايات الشعبية مهما اختلفت بيئاتها . ومن المقولات الاساسية التي انبنت عليها دراسة بروب للحكايات الشعبية ضرورة القيام بكشف آني للهيكل القصصي. ففكرة النص كهيكل منسجم العناصر والاجزاء من مسلّمات الشكلانيين الذين نشدوا تجنّب القراءات الارتسامية أو الذاتية ، أو القراءات الساذجة التي تعتبر النص انعكاسا بسيطا ومباشرا (reflet) لواقع مكاني وزمني . وقد قام بروب بربط الظاهر الوظائفي (أي الوظائف حسب ورودها في

الخطاب القصصي) بمستوى خفيّ اعتبره البنية الضمنية لكل الحكايات الشعبية . ومن ميزات هذه البنية الخفيّة شكلها البسيط وعناصرها القارة والمحدودة العدد (أي القارة كما وكيفا : les invariants) وأخيرا امكانية تركيب عدد غير محدود من النصوص القصصية على أساس هذا المثال وذلك باستعمالات مختلفة لنفس النمط . لكن هذه المبادىء لا توجد في كتاب بروب الاّ كبديهيات ضمنية أو حدسية. وقد اكتفى بروب بالاشارة الى التماثل العضوي والهيكلي الذي يقرّب بين الاقاصيص الشعبية العالمية ولكنه لم يتجاوز الفرع الضيّق الذي حصر فيه بحثه . ولئن اقتصر هذا التحليل على صنف معين من الخطابات القصصية فقد اكسب دراسة القصة صبغة منهجية جديدة . فالقصصية (narrativité) والعلامية (sémiotique) تقومان على افتراض وجود هذا الاصل الشكلي (matrice formelle) السابق للخطاب القصصي (antérieure à l'énoncé narratif) . كما أن هذا الاصل خال من كلّ ارتباط بوسائل وأنماط التعبير (indifférente aux modes de manifestation) اذ يمكن ان ترد القصصية في أشكال مختلفة ومتنوّعة (مثل الطريقة اللغوية أو تقنيات السينما والمسرح والصور المتحرّكة...) . فالعلامية مثلما يتصوّرها غريماس تنطلق من تجنّب التصنيف المسبّق للانماط الادبية (classification en genres littéraires) الذي يرتكز عليه النقد الكلاسيكي ساعية الى كشف العلاقة التي تربط المستوى



الضمني (أي مستوى الامثلة الشكلية) بصريح النص (l'explicite du discours) أي مستوى الخطاب القصصي . فكلّ هذه النتائج التي يمكن استنباطها من كتاب بروب كان لها، رغم افتقارها الى الشكلنة اللازمة،الاثر البعيد في بلورة ميدان جديد للبحث أي القصصية . ولكن قبل أن نتعرض الى الشكلنة التي قام بها غريماس بعد بروب واعتمادا على نتائج بحثه يتعيّن أن نقوم بتقييم نقدي لمنهج بروب ولمثاله الوظائفي.

لقد اقتصرت دراسة بروب على صنف قصصي معيّن (genre narratif) فلم تتعد نتائج هذا الكشف (أو على الاقل نتائجه المباشرة الصريحة) حدود هذا الصنف .

اننا اذا امعنّا النظر في المثال الوظائفي الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية نلاحظ أن هذا المثال ذو اتجاه واحد فالوظائف منظّمة مقولبة حسب مسار واحد له بداية (حدوث الاساءة) ونهاية (اصلاح الضرر الحاصل) فهذا الجهاز وظائفي يدور حول محور « غائي » (ordre finaliste) وقد قام كلود بريمون Claude Brémond في كتابه « منطق الحكاية » [12] بنقد مثال بروب وأكد أن تركيب القصة يمكن أن يتفرّع ويتوزّع في اتجاهات متعدّدة ومتشعّبة . أضف الى

(12) منطق الحكاية Logique du récit .

ذلك أن القراءة الشكلانية تعتمد الغاء البعد الذاتي (dimension subjective) للأثر القصصي ومحو قيمته المرجعية (valeur référentielle) فالقصّة أصبحت في هذه المدرسة أثرا مبتورا منبتّا اذ قطع الشكلانيون صلتها بالمؤلف وبالمحيط التاريخي والفكري والحضاري وحتى الأدبي اذ يعتبر النص ، علاوة عن عملية الخلق التي يقوم بها المؤلف الفنان ، عصارة نصوص سابقة وتعابير مأثورة (stéréotypes) . ولكن هذه المشكلة المبسوطة تتعدّى اطار القصة ونظريتها لأنها تهمّ في الواقع قضيّة أساسية وعامة هي قضية اللغة والخطاب (langue et discours) والكتابة عموما .



## شكلنــة التحليل الوظائفــي

الى جانب بروز الحدث المنهجي الهام المتمثل في استنباط فكرة القصصية انطلاقا من التحليل الوظائفي ، حاول غريماس شكلنة المثال الوظائفي ليصبح قابلا للتطبيق على كلّ الانماط القصصية فميّز ثلاثة أنواع من الوظائف :

1) العقد contrat .

2) الاختبار épreuve .

3) الاتصال / الانفصال : conjonction/disjonction .

1) **العمليات التعاقدية** : تحصل عملية تعاقدية كلما وقع تحويل شيء من مرسل الى مرسل اليه . وهذا الشيء يمكن

أن يكون ذا طبيعة كلامية أو مادية وقد قدّم غريماس تصنيفا للأشكال المختلفة للعقود اذ لا بدّ من اعتبار ارادة المتعاقدين ومراميهما في كل الحالات :

أ) **العقد الاجباري** : (contrat injonctif) في هذه الحالة يوجه المرسل (destinateur) أمرا للمرسل اليه (destinataire) الذي يرغمُ على القبول لان علاقته بالمرسل علاقة مرؤوس برئيس :

مرسل ← رسالة ← مرسل اليه

« ملك » « بطل »

« تفويض » « قبول »

ب) **العقد الترخيصي** : (contrat permissif) يخبر المرسل اليه المرسل بارادته للفعل فيكون موقف المرسل القبول والموافقة وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الانجاز .

المرسل : ← رسالة : ← مرسل اليه :

ملك (قبول) ارادة الفعل بطـل

ج) **العقد الائتماني** : (contrat fiduciaire) يقوم فيه المرسل بفعل اقناعي (faire persuasif) يؤوله المرسل اليه (faire interprétatif) وان كان الفعل الاقناعي كاذبا



(faire persuasif mensonger) يكون الفعل التأويلي واهما (faire interprétatif illusoire) مثلما يحدث غالبا عندما يخدع البطل[13]. وبالنسبة لهذا الصنف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل اليه خطاب المرسل ولا يشك في صحته في جميع الحالات والرسالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الانجازية للخطاب .

ومن البديهي أن دراسة العمليات التعاقدية جدّ مفيدة اذ هي تمكّن الباحث من التعرّف على النمط التعاقدي الشائع في آثار مؤلف ما أو في مجموعة من النصوص قاسمها المشترك الظرف التاريخي أو نمط الكتابة . فالعقد الاجباري سمة المجتمعات الخاضعة للنفوذ والسلطة بينما قد يدلّ العقد الترخيصي على نوع من حريّة الارادة الذاتية واستقلاليتها . وفي كل الحالات يوفّر هذا الكشف عناصر طريقة لاستقراء عقيدة الفرد أو المجموعة من خلال الخطاب القصصي .

2) **الاختبــار** :

رأينا أن غريماس صنّف ثلاثة أنواع من الاختبارات : الاختبار الترشيحي (épreuve qualifiante) الذي يكتسب البطل

(13) كل هذه التمييزات للعمليات التعاقدية هي من تصنيف غريماس ونحن نستعير منه كذلك مصطلحاته . انظر كتابه : **موباسان-تمارين علامية** **Maupassant. Exercices sémiotiques** صفحة 95 .

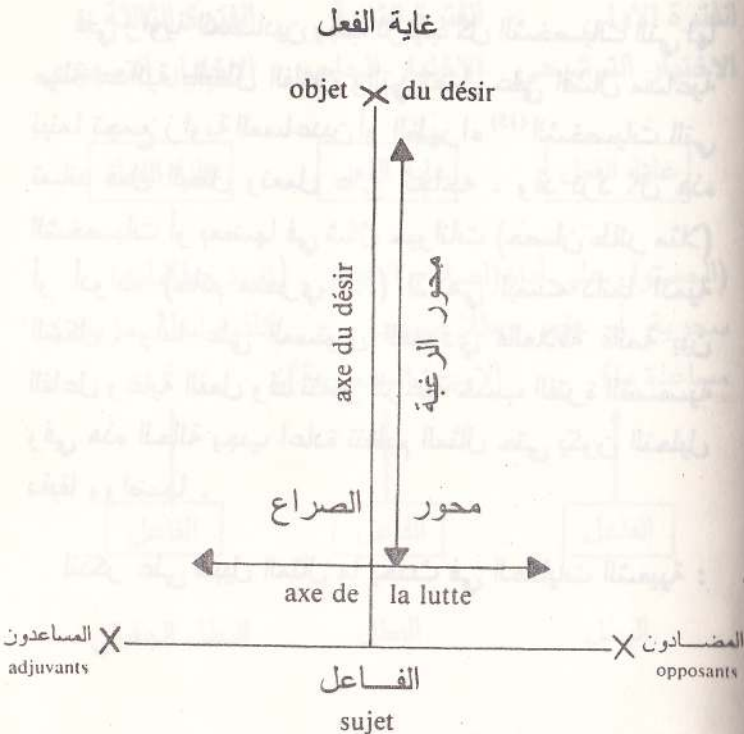
خلاله الكفاءة وطاقة الانجاز ، يليه الاختبار الحاسم (épreuve principale ou décisive) وهو المصلح للافتقار وأخيرا الاختبار الممجّد (épreuve glorifiante) الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته . وقد أبرز غريماس الفترات الرئيسية للحكاية أو للقصّة في الجدول التالي :

| | اختبار ترشيحي | اختبار حاسم | اختبار ممجّد |
|---|---|---|---|
| عقد | - أوّل وظيفة للمانح<br>- رد فعل البطل | - تفويض<br>- قبول | اقتراح اختبار صعب |
| اختبار | | - صراع انتصار | نجاح |
| نتيجة | تسلّم الأداة المساعدة | اصلاح الافتقار | - معرفة البطل الحقيقي ومكافأته |

ولكي نقوم بتحليل دقيق للشخصيات الواردة في النص القصصي والموزّعة حسب وظائفها ، من المفيد أن نملأ المثال التالي وهو من تصوّر غريماس [14] :

(14) انظر كتابه : الدلالية الهيكلية : Sémantique structurale .






وأول فائدة لهذا المثال هو التعريف بالفاعل وتفريده بصفة جليّة عن قائمة الشخصيات الاخرى التي لها وظائف مختلفة باعتبار الدور الذي تلعبه بالنسبة للفاعل الرئيسي . وهنا لا بدّ من التمييز بين الفاعل أي الشخصية الواحدة القائمة بالفعل (l'acteur) ومجموعة الفاعلين الذين تربط بينهم وحدة التصرّف الوظائفي (l'actant) .

ففي زاوية المضادين يجب ترتيب كل الشخصيات التي لها صلة عدائية بالبطل الفاعل والتي تعمل على افشال مساعيه بينما تجمع زاوية المساعدين أو الظهراء [15] الشخصيات التي تساند فعل البطل وتعمل على انجاحه . وقد ترد كلّ هذه الشخصيات أو بعضها في شكل حيوانات (حصان طائر مثلا) أو أدوات (خاتم سحري ...) اذ هي ليست دائما آدمية الشكل . وأما على المستوى العمودي فالعلاقة قائمة بين الفاعل وغاية الفعل وقد تتغير الرغبة حسب الفترة القصصية وفي هذه الحالة يجب اعادة تنظيم المثال حتى يكون التحليل دقيقا وواضحا .

لنذكر على سبيل المثال ما يحدث في الحكايات الشعبية :

(15) يميّز غريماس بين الظهير الجوهري أو الذاتي (adjuvant hyponymique) وهو الكائن في ذات البطل (كخصاله الاخلاقية العالية أو كفاءته في المبارزة بالسيف ...) والظهير الخارجي أو العرضي أو الموضوعي (adjuvant hypotaxique) وهو الذي يمدّ يد المساعدة الى البطل وذلك نتيجة ظروف عرضية خاصة .



| الفترة الأولى | الفترة الثانية | الفترة الثالثة |
| --- | --- | --- |
| الاختبار الترشيحي | الاختبار الحاسم | الاختبار التمجيدي |
| غاية الفعل | غاية الفعل | غاية الفعل |
| (الحصول على أداة سحرية أو على مساعدة ما) | (اصلاح الافتقار مثلا استعادة الاميرة المخطوفة) | (تفنيد مطالبات كاذبة لبطل مزيف) |
| ↑ | ↑ | ↑ |
| الفاعل | الفاعل | الفاعل |
| البطل | البطل | البطل الحقيقي |

3) **الاتّصال / الانفصال** : conjonction/disjonction

يستعمل غريماس هنا متصورين (concepts) استعارهما من مصطلحَات التجريد المنطقي أو الرياضي ومكنه ذلك من ادماج العديد من الوظائف والأحداث ضمنهما :

أ) **الانفصال** : يمكن أن يحصل الانفصال على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو وفاة ...) أو على مستوى الشخصية والمكان (كأن يغادر البطل مكانا

ما) وتعتبر وظائف بروب التالية : (رحيل ـ انطلاق ـ انتقال) أشكالا مختلفة لهذا الصنف من الانفصال . كما قد يحصل الانفصال بين شخصية وممتلكاتها كأن يسلب من البطل خاتمه السحري أو من علاء الدين قنديله . وفي كل الحالات يترتّب عن الانفصال حصول افتقار ما وبحث ومساع لاسترجاع التوازن المفقود .

ب) الاتصال : يحصل هذا الاتصال بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية وممتلك ذي قيمة (كأن يسترجع البطل مصوغ زوجته المسلوب). كما يمكن اعتبار وظيفة (عودة) كشكل من أشكال الاتصال (بين شخصية ومكان) .

بفضل استعمال هذه الأدوات المجرّدة أمكن لغريماس شكلنة التحليل الوظائفي والارتقاء به من التحليل التجريبي الدقيق للحكايات الشعبية الى نظرية علامية لها مقولاتها ومسلّماتها ومناهجها الخاصة .



## تحليل النص القصصي

### I) اللفظ القصصي والملفوظ القصصي : النص القصصي والحكاية المقصوصة :

يميّز جينات (Genette) في كتابه أمثلة III (Figures III) ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي :

**أ) الحكـــاية :** diégèse ou histoire أي جملة الاحداث التي تدور في اطار زمني ومكاني ما وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد تنتج لديها ردود فعل وتصرّفات هي ، على نطاق الدراسة ، من مشمولات التحليل الوظائفي .

**ب) الســـرد** narration وهي العملية التي يقوم بها السارد أو

الحاكي (أو الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي .

ج) **الخطاب القصصي أو النص** Enoncé ou discours narratif وهو العناصر اللغوية[16] التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها .

وتجدر الاشارة الى أن التمييز بين هذه الابعاد الثلاثة من باب التنظير لكنه ذو فائدة منهجية اذ يمكّن الدارس من فك هذه الابعاد التي لا ترد الا في شكل متماسك وسنتبين ذلك فيما يلي من خلال تحليل البنية الزمنية للنص القصصي .

يجب أن يتفطن الباحث عند تحليل الهيكل الزمني للنص القصصي أن زمن القصة مزدوج على الاقل فهناك من جهة زمن الملفوظ القصصي أو المدلول أي الحكاية نفسها بوصفها تسلسلا زمنيا وارتباطابين الأحداث ومن جهة أخرى زمن الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي كدال [17] .

(16) نستعمل هذا النعت بالمعنى العام لكلمة « لغة » أي كل نظام اصطلاحي يخوّل التعبير .

(17) يمكن اعتبار بعد زمني ثالث هو زمن السرد القصصي أي الموقع الزمني للسارد نفسه بالنسبة للزمنين المذكورين آنفا .



تقودنا هذه الملاحظة الى ثلاثة ضروب من التحاليل :

أ) العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الاحداث في الحكاية والنظام الزمني لترتيبها في النص .

ب) العلاقات بين الديمومة النسبية للاحداث في الحكاية وديمومة النص (أي طوله) وهذه العلاقات ترتبط بمفهوم النسق .

ج) علاقات التواتر (fréquence) أو العلاقات بين طاقة التكرار في الحكاية وطاقة التكرار في النص .

## 1) الترتيب الزمني : L'ordre temporel .

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الاحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية . وهذا النوع من التحليل مفيد جدا خاصة ان وقع تطبيقه على الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظّما نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصوّر جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الاحداث في نطاق نصه القصصي .

والجدير بالملاحظة أن هذا التنافر (distorsion) القائم بين ترتيب أحداث الحكاية وترتيبها في النص القصصي وان كان

شديد البروز في النصوص القصصية المعاصرة حيث أصبح شبه عادة متواترة في التأليف فهو لا يغيب كذلك حتى في النصوص القصصية القديمة كتابية كانت ام شفاهية ويعني هذا أنه خاصية أساسية للواقع القصصي .

من الممكن تمييز نوعين من التنافر الزمني فقد يتابع الراوي تسلسل الاحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا الى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده كما يمكن كذلك أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد .

أ) السـوابق Prolepses

السابقة عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت أو الاشارة اليه مسبقا [18] وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الاحداث anticipation .

ب) اللـواحق Analepses

اللاحقة عملية سردية تتمثل بالعكس في ايراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد [19] وتسمى كذلك هذه العملية الاستذكار rétrospection ومن المفيد أن نبين أن عملية سبق

(18) هكذا يعرف جينات ما يسميه (prolepse) في أمثلة III ص 82 .

(19) انظر الاحالة السابقة .



الأحداث أو الرجوع الى الاحداث الماضية أي السوابق واللواحق تنقسم الى سوابق ولواحق ذاتية prolepses ou analepses subjectives وسوابق ولواحق موضوعية prolepses ou analepses objectives .

في الحالة الاولى تتصل السابقة أو اللاحقة بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد والتي يذكر الحاكي أفكارها فان تعلقت هذه الأفكار بالماضي ووردت في شكل ذكريات فتلك لاحقة ذاتية وان ذكر الراوي التطلعات المستقبلية لتلك الشخصية فتلك سابقة ذاتية ويبدو هذا مثلا حين تعود مشاهد للحياة الماضية في ذاكرة البطل واحساساته كما في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح أو كما يظهر في هذه المقطوعة النصية المأخوذة من رواية برق الليل للبشير خريف : «انطلق ولم يقف الا عند جبل سيدي بالحسن الشاذلي ، أمام البحيرة . واختبأ بين أشجار العرعار وجعل يكزز كالجرو الفطيم . ليس له أم يدس في صدرها صدماته النفسية (...) هو أسود . وهذه دنيا البيض . يا ليته يعود الى دنيا السود . الى تلك الادغال التي تتوسط افريقيا (...) تتراءى له هذه الصورة بعيدة في ذكرياته . كان صبيا ، عاري الجسم الا من فوطة تشد وسطه وخرصه الاحمر لانه وحيد أمه » . فالجملة الاخيرة من هذا المقطع لاحقة ذاتية جلية . وفي الحالة الثانية أي في حالة ايراد سابقة أو لاحقة موضوعية تتعلق العملية السردية بالحاكي الذي يرى من المفيد أن يعود بالقارىء الى

الوراء لاعطاءه معلومات اضافية عن تاريخ اطار مكاني أو ماضي شخصية ما أو أن يعلمه مسبّقا بمآل السرد حتى يخلق في نفسه تشوّقا لمعرفة الاحداث التي ستقود اليه . ويظهر استعمال اللواحق الموضوعية مثلا في **دعاء الكروان** لطه حسين كما تشكل بداية **برق الليل** مثالا للسوابق الموضوعية : «هذه قصة البطل « برق الليل » الذي، عاش أحداثا تاريخية خطيرة في القرن العاشر الهجري . فانه حضر قدوم خير الدين ثم خطرة الاربعاء والاحتلال السبنيوري وفرار الاهالي الى ناحية زغوان وكانت له مواقف عجيبة » . فقدوم خير الدين وخطرة الاربعاء وغيرها من الاحداث المشار اليها هنا سيقع ذكرها في ابانها وحسب تسلسلها الزمني خلال السرد القصصي لكنها هنا سوابق يذكرها الراوي للتشويق .

**وظائف التنافر الزمني :**

للسوابق واللواحق وظائف في السرد القصصي يحسن بنا تفصيلها :

**أ) وظائف اللواحق analepses**

1) اعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية - اطار - عقدة ...) .

2) سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر



لاسقاط سابق مؤقت ، ويسمى هذا الصنف اللواحق المتممة أو الاحالات analepses complétives ou renvois .

3) تذكير بأحداث ماضية وقع ايرادها فيما سبق من السرد ، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية الى نقطة زمنية وردت من قبل ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير analepses répétitives ou rappels . ولهذه اللواحق وظيفة جدّ هامة رغم ضعف حجمها النصي volume textuel وكونها مقاطع نصية لا تساعد على تقدم سير الاحداث اذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية . وقد يساعد هذا الصنف من اللواحق على القيام بمقارنة بين وضعيتين كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية سواء كان ذلك لابراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما . كما ترد هذه اللواحق في السرد تذكيرا بأحداث سابقة لتأويلها تأويلا جديدا حسب معطيات جديدة متأتية من الاحداث الواردة بعدها . كأن يؤول البطل عدم قبوله بالترحاب من شخصية أخرى يكن لها المحبة بانفعال عرضي ثم تتعاقب الاحداث مبرزة أن هذا الموقف الأولي وليد شعور دائم بالنفور من شخصه . ويكّون هذا النوع من اللواحق عنصرا قائم الذات في الروايات التي يتطور سير احداثها بتطوّر لغز وتأويله كالروايات البوليسية مثلا وقد كتب جينات في هذا الصدد : «ان مبدأ الدلالة المؤجلة

أو المعلقة يلعب دوره كاملا في ميكانيكية اللغز» (أمثلة III ، ص 79) .

ب) **وظائف السوابــق** : prolepses

يمكننا قياسا على ما تقدّم تمييز سوابق متممة prolepses complétives ترد لتسدّ مسبقا ثغرة لاحقة وسوابق مكررة prolepses répétitives تضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آتية .

والسوابق المكررة تلعب دور انباء annonce ويرد الانباء غالبا في هذا الضرب من السوابق في العبارة المألوفة : «سنرى فيما بعد» ووظيفته في نظام الاحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارىء لكن من الواجب ألا نخلط بين هذه الانباءات التي لا ترد الا بصفة صريحة والفواتح amorces وهي معطيات لا يفهم معناها الا فيما بعد ترتبط بفن التمهيد القصصي préparation . فقصص الغرام القائمة على تحليل نفساني لمشاعر الشخصيات تورد غالبا فواتح كثيرة كذكر عرضي لاحمرار الوجنتين أو لارتباك أو رعشة تحس بها شخصية ولا يفهم القارئ بصفة قطعية معناها الا عندما يربطها ببعضها ويصلها بسير الاحداث المنبئ بنموّ الحب في كيان الشخصية . كما تكثر هذه الفواتح البوليسية حيث تلعب دور مؤشرات indices يتمكن القارئ بفضلها من



الاقتراب شيئا فشيئا من حلّ اللغز . ويعرّف جينات هذه الفواتح في كتابه أمثلة IIIص 113 : «الفاتحة،بعكس الانباء ، ليست مبدئيا في المكان الذي تحتله من النص الا «كبذرة بلا معنى» نكاد لا نحسّ بها ولا تعرف قيمتها كبذرة الا فيما بعد وبصفة استذكارية» .

وبهذه الصفة تبدو دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي عملية متشعبة تنقسم الى مراحل عديدة سنحاول الان تلخيصها من خلال مثال نظري يمكن تطبيقه على مختلف النصوص القصصية .

أ) التبين بواسطة العلامات النصية المتعلقة بالزمن من الترتيب الزمني للحكاية .

ب) ترقيم الفصول الزمنية حسب موقعها الزمني في سياق الحكاية وارفاقها بحروف أبجدية حسب ترتيب ظهورها في النص القصصي بغية ابراز التنافرات الزمنية ولكي يكون مثالنا أكثر وضوحا من الممكن أن نضع اللواحق بين ظفرين والسوابق بين قوسين بحيث نتحصل على مثال واضح سهل التحليل ينطلق من عملية ترقيمية بحتة ليلخص التنافرات بين الترتيب الزمني للحكاية والترتيب الزمني للنص القصصي ويمكن القارىء من فهم البنية الزمنية للنص القصصي . ونحن ان فعلنا ذلك توصلنا الى مثال من هذا القبيل :

| |
|---|
| (أ 2) ب 3 ج 4 [د 1] هـ 5 ... الخ ... |

ج) تحديد صفات السوابق واللواحق بتمييز الموضوعية منها والذاتية .

د) التعرف بصفة دقيقة على وظائفها .

ويمكن تحليل البنية الزمنية للنص حسب وجهة نظر أخرى تتعلق بالتواتر .

2) **التـــواتر** La fréquence

التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية . وبصفةَ موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مـرة . ويمكننا بالتالي أن نفترض أربعة ضروب من علاقات التواتر :

أ) أن يُروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الاكثر استعمالاً في النصوص القصصية ويسميه جينات سردا قصصيا مفردًا récit singulatif (انظر أمثلة III ، فصل التواتر) .



ب) أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وهذا في الواقع شكل آخر للسرد المفرد لان تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الاحداث في الحكاية . فالافراد يعرّف اذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا .

ج) أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة . وتعتمد بعض النصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار هذه اي على ما يسمى بردي النص القصصي piétinement ويمكن أن يروى الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الاسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الاول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية كما يبدو ذلك في الروايات المعتمدة على تبادل الرسائل roman épistolaire ويسمى جينات هذا الشكل النص المكرّر récit répétitif .

د ) أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة . وفي هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصّي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية ويبدو هذا مثلا في أقصوصة **كلمة في السر** الواردة في مجموعة **بيت سيء السمعة** لنجيب محفوظ حين يكتب السارد واصفا لروتينية حياة شخصية من شخصيات أقصوصته : «فهو يرجع الى بيته كل يوم حوالي الثالثة ، يتغدى وينام حتى الخامسة ، ثم يمضي الى القهوة حوالي السادسة فيدخن النارجيلة ويتكلم في الكادر

والسياسة ، ثم يلعب النرد وأخيرا يعود الى بيته عند الحادية عشرة فيتعشى عشاء خفيفا ويصلي ثم ينام » . فرجوع هاته الشخصية الى البيت كل يوم في وقت معين هو حدث من الحكاية يتكرر مرات لكنه لا يستقطب أكثر من مقطع نصّي واحد على مستوى النص القصصي وهذا ما يسميه جينات بالنص القصصي المؤلف récit itératif . وتكون المقاطع المؤلفة عادة في القصة التقليدية خاضعة من الناحية الوظائفية للمقاطع المفردة اذ هي تكوّن خلفية تمهّد لبروز الاحداث المفردة ولحبك العقدة . وتكون غالبا علامة ورودها في النص عبارات مثل « كل يوم » ، « كل أسبوع » ... الخ... وقد أعطى بعض الكتاب للسرد المؤلف قيمة ذاتية فاستعملوه بصفة جعلته مستقلا عن السرد المفرد وتبرز طريقة الكتابة هذه عند فلوبار أو بروست بالنسبة للأدب الفرنسي .

فدراسة حالات التواتر هذه هي اذن بدورها عملية متشعبة يمكن تلخيصها في المراحل التالية :

أ) تحديد المقاطع النصية المؤلفة أو المفردة أو المكررة .

ب) استخراج علاقة التواتر السائدة في النص المدروس وتعريفها حسب هذه الانماط من التواتر .

ج) البحث عن مدلول تواجد علاقة تواتر أكثر من غيرها أو دون غيرها في هذا النص المدروس .



د) دراسة العلاقات التي تربط بين هذه المقاطع المختلفة في نطاق النص القصصي المدروس .

أما ثالث وجهة نظر في تحليل البنية الزمنية للنص القصصي فهي تتعلق بالديمومة .

### 3) الديمومة La durée

يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل . وتقود دراسة هذه العلاقة الى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له .

يمكن نظريا التمييز بين أربعة أنساق سنتعرف بها الواحد تلو الآخر وسنسمّي لمزيد من الشكلنة (زن) زمن النص و(زج) زمن الحكاية .

أ) **المجمل** Le sommaire ويمكن كذلك تسميته ملخصا résumé وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة. فالمجمل يتميز اذا ـ بحساب طول

لنص - بقصر كمّي . وتكون معادلة المجمل النظرية زن < زح اذ أن هذا النسق عبارة عن تقلّص للحكاية على مستوى النص وهو عنصر يمكّن حسب جينات من التخلص من مشهد الى المشهد الموالي [20] ومثال ذلك هذه الجملة المقتطفة من حكاية **قوت القلوب وغانم بن أيوب في ألف ليلة وليلة** : «ولم يزل على هذه الحالة شهرا وهو عندهم وقد تزايد عليه الضعف والمرض» [21].

ب) **التــوقف** pause زن = س ؛ زح = 0

التوقف المعني هنا هو التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الاحداث الى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكايـة . فالوصف التقليدي يشكل مقطعا نصيا مستقلا عن زمن الحكاية اذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلّق بصفة وقتية تسلسل احداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الاطار الذي ستدور فيه الاحداث . لكن من الممكن الا ينجرّ عن الوصف أي توقف للحكاية اذا ان الوصف قد يطابق وقفة تأمّل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد

(20) انظر تعريف مفهوم المشهد فيما يلي .

(21) انظر الليلة الرابعة والخمسين ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، ص 236 .



ما . وهذا ما يسمى بالوصف الذاتي . لنقارن مثلا فقرتين احداهما مشتقة من أول صفحة في كتاب **برق الليل** للبشير خريف والثانية مستمدة من كتاب **ألف ليلة وليلة** :

(1) «وكان بالغرفة رفوف ملأى بالقوارير والاعشاب والجماجم والحيوانات المحنطة من بوم وهدهد وخزانات بها معادن وكتب ومساحيق وبواقيل من السوائل المختلفة الالوان . وبالجدار جداول وأسطرلابات معلقة وفـي الأرض ، تحت الرف أفران وموازين ومكاييل وأنابيق» .

(2) «ولم يزل دائرا حول ذلك القصر يمينا وشمالا حتى انتهى الى قصر على أربعة أعمدة فرأى فيه مقعدا منقوشا بسائر الاحجار كالياقوت والزمرد والبلخش وأصناف الجواهر ، وهو مبني طوبة من فضة وطوبة من ذهب وطوبة من ياقوت وطوبة من زمرد أخضر ، وفي ذلك القصر بحيرة ملآنة بالماء وعليها مكعب من الصندل وعود الند ، وهو مشبك بقضبان الذهب الأحمر والزمرد الاخضر (...) فاندهش حسن لما رأى ذلك وجلس فيه ينـظر ما حوله» [22].

هاتان الفقرتان مختلفتان رغم اتسامهما معا بالصبغة الوصفية فالفقرة الاولى عبارة عن وصف يقوم به السارد نفسه وذلك لاعطاء القارىء معلومات عن الاطار الذي يعيش

(22) الليلة 861 ، انظر الاحالة السابقة .

فيه برق الليل في أول الرواية أي عن مخبر سيّده حامد بن النخلي وهو بالتالي وصف موضوعي أما الفقرة الثانية فهي تورد من خلال الوصف مشاهدات شخصية روائية هي حسن الصائغ أي أن هذا المقطع الوصفي ، رغم أنه صادر بدوره عن الراوي ، يربط الوصف بالنشاط البصري للشخصية ويبرز المفعول النفسي لمشاهداتها (انظر الجملة الأخيرة) فالوصف هنا اذن وصف ذاتي ، ويعني ما سبق أن الفقرة الأولى تمثل توقفا بالمعنى المعرّف آنفا أما الفقرة الثانية فهي أقرب الى ما يسميه جينيت بالمشهد [23]

ولذا فان دراسة المقاطع الوصفية في نص قصصي تتطلب احتياطات منهجية أهمّها :

1) تحديد المقاطع الوصفية بدقة .
2) ضبط مصدر الوصف اي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية .
3) تبيين وظائف الوصف أي معرفة ما اذا كان تواجده يرمي لاعطاء القارىء معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الدرائية [24] cognitive لشخصية ما .

---

(23) انظر الصفحات الآتية .

(24) ليسمح لنا زميلنا عبد السلام المسدي ألا نستعمل المصطلح الذي اقترحه في كتابه **الاسلوب والأسلوبية** لترجمة cognitif أي كلمة « مرجعي » . فهذه الكلمة تبدو لنا كتعريف بالمرجع référence لا بالدراية والدليل على ذلك ترجمة المسدي نفسه لكلمتي référentiel و cognitif بنفس اللفظة : « مرجعي » .



ج) **الاضمــار** ellipse : | زن = 0 ؛ زح = س |

يجب أن يسبق تحليل الاضمارات بناء الزمنية الداخلية للنص القصصي بصفة واضحة تبرز العناصر الزمنية وتبين نقط التحامها . والاضمار هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية . سواء نصَّ الساردُ على ديمومة هذا الاسقاط (كأن يقول : «ومرت خمس سنوات » أم لا (كما في الجملة المألوفة في القصص الشعبية التونسية : « مشى زمان وجاء زمان » ) .

ويتعين في نطاق دراسة هذه الاضمارات تحديد المقاطع المضمرة بدقة ثم ضبط أسباب تواجد هذه الثغرات النصية ومعانيها .

د) **المشهــد** scène : | زن = زح |

يسمى المشهد تقليديا بالفترة الحاسمة فبينما يقع غالبا تلخيص الاحداث الثانوية يصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماما في بعض الاحيان فيقع استعمال الحوار وايراد جزئيات الحركة والخطاب . وسنسوق كمثال على ذلك الصفحة التي يصف فيها البشير خريف بطله برق الليل وهو يتعاطى موسيقاه الغربية فيمطّط النص حسب نسق الايقاع :

«يبدأ بنقر متوازن خافت ، ثم يسرع شيئا فشيئا ويشتد وتأخذه الخمرة ، فيرقص على الايقاع ويدق بيديه ورجليه ورأسه وتختلط أصوات القوارير والطبل والجرس وتطيش بعض الدقات على رؤوس الجماجم فتؤيده بعيونها الفارغة وأفواهها الضاحكة وتضطرب فتيلة القنديل فترقص معه الظلال . ويشطح ويشطح ويشطح ، حتى تظهر الرغوة على شفتيه .. الخ ....» .

ان من شأن دراسة الأنساق المختلفة الواردة في النص القصصي أن تنمّي معرفتنا للطبيعة الزمنية للنص القصصي وتفضي الى ضبط النسق الغالب على الأثر الأدبي فتجعلنا نفرّق بين النصوص المتسمة بردي في نسقها العام يترتب عنه تكثيف للوصف والنصوص التي تكثر فيها الاضمارات والمجامل بحيث تتميز بتقلص أقصى على مستوى نسقها العام والنصوص العديدة المشاهدة التي يختص نسقها العام بتضخم أقصى .

لقد ورد فيما سبق أن ضبط قائمة تغيّرات نسق النص القصصي يتطلب تلخيص زمنيته الداخلية وابراز المقاطع النصية الكبرى التي تكوّنه مع تحديد الوسع الزمني étendue temporelle لهذه المقاطع ويعني هذا أن دراسة نسق النص القصصي لا تكون ذات دلالة حقة الا اذا طبقت على مستوى النص الكامل macrotexte . ان أول مشكلة تبرز أمام الباحث



هي كيفية تقسيم الاثر الأدبي لتحديد مقاطعه . وقد يكمن حل هذه المشكلة في استعمال المقياس الفاصل démarcatif الذي اقترحه غريماس في بحثه العلامي sémiotique المطبّق على أقصوصة موباسان : **الصديقان Les Deux Amis** .

لقد قسم غريماس هذا النص القصصي حسب النقط التي يرد فيها انفصال أو اتصال زماني أو مكاني متعلق بالفاعلين actoriel .

**أ) انفصال أو اتصال زمني :**

ان كانت الحكاية مثلا ملفوظة في الحاضر فاستعمال صيغة الماضي يورد مقطعا نصيا جديدا يلعب دور لاحقة بينما يدخل استعمال صيغة المستقبل مقطعا نصيا هو عبارة عن سابقة . كما قد يحدد الاستعمال المكرر لصيغة الماضي الناقص مقطعا مؤلفا بينما قد تعبر صيغة الماضي البسيط عن تواجد مقطع مفرد .

**ب) انفصال أو اتصال مكاني :**

للهيكل المكاني للنص القصصي قيمة وظائفية هامة جدا اذ يورد كل ابدال للاطار المكاني مقطعا نصيا جديدا .

**ج) انفصال أو اتصال على مستوى الفاعلين :**

يحدث ظهور أوغياب فاعل بروز مقطع نصي جديد . ففي

الحكاية العجيبة مثلا يصلح عزم البطل على الفعل وتدرجه في سير الحكاية الاساءة الناتجة عن تدخل المعتدي . وقد تدور أحداث رواية كاملة حول شخص غائب ، حول لا شخص non-personne حسب مصطلح بنفنيست Benveniste اي أن جميع أحداث الرواية ومقاطعها ترتبط بغياب شخصية كما يبدو ذلك في رواية الهاربة La Fugitive لبروست Proust أو في الاقتراب من المعتصم L'Approche d'Almotasim لجورج لويس بورجيس Jorge Luis Borgès . وعلى كل فان انفصال أو اتصال الفاعلين هو أحد المقاييس التي يمكن استعمالها لضبط مقاطع النص القصصي .

د) **ورود نمط خطابي جديد** : une nouvelle catégorie discursive

وهو مقياس موضوعي دقيق يربط مقاطع النص بتحوله من نمط خطابي الى نمط آخر كالمرور من مقطع وصفي الى حوار (أو مشهد) .

وكل هذه المقاييس في الواقع أسهل استعمالا من مقياس الاغراض les thèmes الذي هو أكثر انتشارا في التحاليل التقليدية والكتب المدرسية ويظهر ذلك بصفة جلية في المقاطع النصية المسماة « الروائع » أو « الصفحات الخالدة » اي المقاطع الهامة من وجهة نظر الاغراض أو الاسلوب بالنسبة لمن قام بعملية اختيارها . ويجدر بنا هنا أن نلاحظ



أن مثل هذه الاختيارات مشوب بالاحكام المسبقة سواء على مستوى التقييم الايديولوجي أو على مستوى نفسية «المقسّم» وحساسيته.

ويبرز للعيان أن هدفنا من تقديم مثل هذه المقاييس مزدوج اذ بودّنا أن نبرهن أن تقسيم الاثر الأدبي يمكن أن يقع حسب مقاييس شاملة وموضوعية هي المقاييس التي عمل بها علماء العلامية المعاصرون والتي يسهل استعمالها من قبل أي باحث شريطة أن يكون له احتكاك دائم بأنماط الخطاب المختلفة مكتسب بممارسة النصوص . اذ أن تحليل فقرات وصفية مختلفة مثلا لابد أن يفضي الى معرفة طرق توظيف الوصف والأساليب الخاصة بهذا الصنف من الملفوظ .

ونعني هنا أن على دارس الأدب الاقتناع أولا وبالذات بأن للنص القصصي وجه شكلي من الممكن دراسته حسب معطيات ثابتة وموضوعية .

وحين انتهاء الباحث من ضبط مقاطع النص الاساسية عليه أن يحدد الزمنية الداخلية للنص وذلك كي يتسنىٰ له تدقيق الوسع الزمني لكل مقطع حسب التقسيمات الزمنية العادية (أسابيع ، شهور، سنين. . . الخ . . .) أما المرحلة الثالثة من البحث فتتمثل في ضبط أنساق النص القصصي أي المعادلات الحاصلة بين المقاطع الزمنية وعدد الصفحات:

س صفحات = س زمن

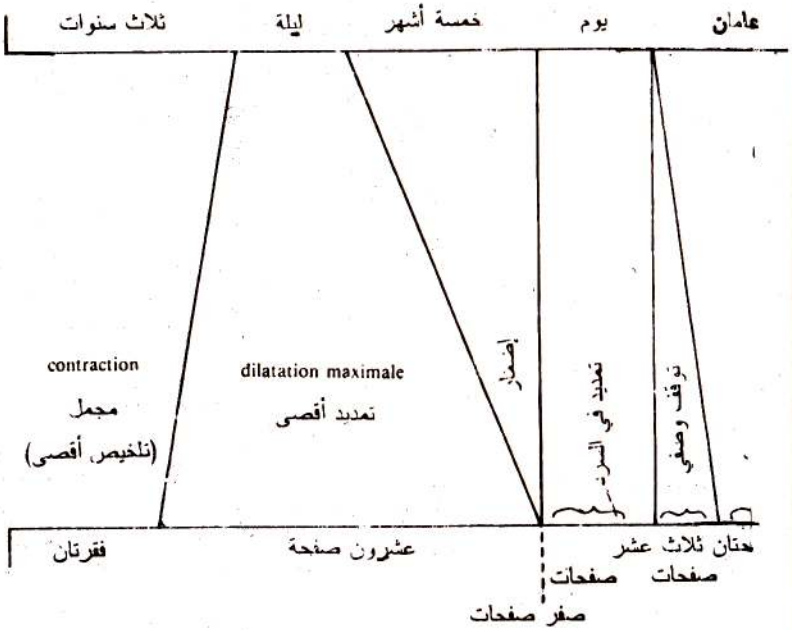
وقد يفضي هذا البحث ان هو أنجز بصفة شاملة وكلية الى نموذج يلخص أنساق الخطاب القصصي كما يلي :

| أنساق/مقاطع نصية | (أ) | (ب) | (ج) | (د) | (هـ) |
|---|---|---|---|---|---|
| مجمل | +(ص...)<br>+(ص...) | | | +(ص...)<br>+(ص...) | |
| توقف | | +(ص...)<br>+(ص...) | | | |
| مشهد | | | +(ص...)<br>+(ص...)<br>+(ص...)<br>+(ص...) | | |
| اضمار | | | | | +(ص.<br>+(ص.<br>+(ص.<br>+(ص. |



ويملأ هذا المثال برسم علامة + في الجدول المطابق لنوع لنسق كلما وقع استعمال نسق جديد في النص مع اثبات لصفحة أو الصفحات . ومن الممكن كذلك ، ان أراد الباحث وضيح مفاعيل النسق ، أن يملأ المثال التالي [25] :

حكاية (زمنية داخلية)




ص (طول النص القصصي)

(2) المثال الذي نقترحه نظري بحت وليس وليد تطبيق فعلي على نص قصصي عدد .

يقع في هذا الجدول تمثيل الفترة الزمنية الكاملة التي تدور خلالها الحكاية على محور يوافق طوله امتداد محور آخر يمثل وسع النص القصصي. ومن البديهي أن ضبط أنساق النص المختلفة لا يكون ممكنا ان لم تتحقق هذه المعادلة بين المحورين. ويقع بعد ذلك نقل كل تنصيص زمني وارد في النص على المحور الأول كما يرسم على المحور الثاني عدد الصفحات أو الفقرات أو الجمل التي يرد فيها كل مقطع زمني. ويتطلب مثل هذا البحث كثيرا من التمحص والدقة لكنه ان انجز يعطينا القدرة على تحليل احدى مقومات النص القصصي الهامة وابراز التركيب الزمني للأثر المدروس

رأينا فيما سبق مقومات الحكاية وطرق تحليلها ثم خاصيات الخطاب القصصي أو النص وقد بقي لنا أن ندرس عملية السرد ذاتها narration وعلاماتها النصية المختلفة.

2)**السرد القصصي** narration:

تتعلق دراسة عملية السرد أولا وبالذات بالطرف المنتج للسرد القصصي.

أ) **زمن السرد** temps de narration:

يبدو من المفيد أن نضبط الوضع الزمني للسارد بالنسبة



لزمن الحكاية . وفي هذا الصدد يمكن أن نميّز على المستوى النظري أربعة أنماط من السرد القصصي :

1) **السرد التابع** narration ultérieure أي السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها . وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو اطلاقا النوع الأكثر انتشارا . وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة «كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان » أو حتى السرد الوارد في محاضر الجلسات أو في نشرات الأنباء : «اجتمعت اللجنة الفلانية يوم كذا وقررت كذا وكذا » .

2) **السرد المتقدم** narration antérieure وهو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب . ولمزيد التثبت من هذا النوع سنقارن فيما يلي على مستوى افتراضي بحث جملة قد ترد في أقصوصتين مختلفتين هي : «سأقابلها ان شاءت ذلك أو لم تشأ وسأجابهها بالحقيقة الدامغة . غدا ، غدا ، وان غدا لناظره قريب » هذه الجملة تورد سردا متقدما ان كان الراوي هو الشخصية نفسها أي ان لم يرد في النص تمييز بين الراوي والشخصية التي ذُكرت هنا نواياها أما ان اختلفت الحالة فالسرد ليس سردا متقدما بل هو عامة سرد تابع يميز بين أحداث يوردها بصيغة الماضي وأحداث أخرى يوردها بصيغة المستقبل لكنها كذلك سابقة

لزمن السرد نفسه أي أن مستقبل الماضي هو بدوره ماض بالنسبة لزمن السرد . كما يجب التمييز بين السرد المتقدم والسرد التابع المتواجد في روايات الخيال العلمي science-fiction التي تروي أحداثا تدور بعد القرن العشرين . فالمهم هنا ليس زمن أحداث الرواية بل العلاقة التي تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية في نطاق النص القصصي . لنفترض مثلا هذه البداية التقليدية في أقاصيص الخيال العلمي. «كثر القيل والقال في مدينة نيويورك في أواخر القرن الثامن والعشرين حين قرر المجلس الاعلى العالمي الغاء القانون المانع لتعدد الزوجات» ان ورود أفعال هذه الفقرة الافتتاحية في صيغة الماضي تفرض علينا اعتبار السرد سردا تابعا لسير الاحداث رغم كون هذه الاحداث تدور على مستوى الحكاية بعد ثمانية قرون من زمن كتابة الاقصوصة . ويعني هذا أن عصر كتابة النص القصصي غير ذي قيمة في هذا النوع من التحاليل .

3) **السرد الآني** narration simultanée وهو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد ونرى هذا النوع خاصة في بداية القصة عند نجيب محفوظ الذي سرعان ما يتركه ليعود للسرد التابع وبداية **سائق القطار** خير مثال على ذلك : «كل شيء يجري الى الوراء . الصفصاف وأعمدة البرق تجري بسرعة فائقة أما الأسلاك فتسبح بلا توقف هابطة صاعدة . وعلى



مدى البصر تغمر الشمسُ غير المرئية الحقول والجداول وقطعان البقر والجاموس ، وأبناء الأرض . ودّ أن يستسلم لتيار المناظر ولكن حناجر الجيران المزعجة أبت عليه ذلك » .

كما يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع الى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر كأن يروي الكاتب مغامرات لص وينهي قصته ذاكرا ان هذا اللص هو الآن (وهذا حاضر السرد المطابق لحاضر الحكاية) تاجر شريف لا يشك أحد في ماضيه . والسرد الآني هو نظريا النوع الأكثر بساطة ففيه تطابق بين الحكاية والسرد لكن هذا التطابق يمكن أن يرد في اتجاهين مختلفين :

— سرد حوادث لا غير يمحو كل أثر للفظ ويغلب كفة الحكاية على كفة السرد .

— السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها monologue intérieur ويقع القاء الاضواء هنا على السرد نفسه بينما يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يتبقى الا النزر القليل من الحكاية .

4) **السرد المدرج** narration intercalée بين فترات الحكاية وهذا النوع هو الاكثر تعقيدا اذ هو ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا

للسرد وعنصرا في العقدة أي أن للرسالة قيمة انجازية performative كوسيلة تأثير في المرسل اليه .

ب) **مستويات السرد** niveaux narratifs

يفرّق جينيت في هذا الصدد بين مستوى أول هو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الاولى narration primaire ou au premier degré والسرد من الدرجة الثانية narration au second degré . فعندما يكتب مؤلف رواية أو أقصوصة يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية أما ان أخذ الكلمة داخل هذه الرواية أو الأقصوصة شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى فذلك هو السرد من الدرجة الثانية . ومن المفيد أن ندرس العلاقات التي تربط بين هذين المستويين في النص القصصي أي أن نبين وظائف السرذ من الدرجة الثانية بالنسبة للسرد الابتدائي .

1) **وظيفة تفسيرية** fonction explicative :

أول علاقة بين هذين المستويين علاقة سببية مباشرة بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد من الدرجة الثانية تضفي على السرد الثانوي وظيفة تفسيرية . كأن تروي شخصية لشخصية ثانية من شخصيات السرد الابتدائي تسلسل الاحداث التي قادت شخصية ثالثة الى وضعها الراهن على مستوى السرد الابتدائي ويكوّن سرد هذه الاحداث سردا من



الدرجة الثانية . لنفترض مثلا نصا قصصيا يلتقي فيه على مستوى السرد الابتدائي رجلان يمران بحانة فيريان فيها رجلا ثالثا يدمن على معاقرة الخمر فيروي أحدهما للآخر أن زوجة هذا السكير سلبته رزقه وفرت مع جاره وتركته في حالة قنوط تسببت في وضعيته تلك . وفي هذه الحالة تسمى قصة فرار الزوجة سردا من الدرجة الثانية يفسر وضعية شخصية من شخصيات السرد الابتدائي ويقوم عدد كبير من قصص **ألف ليلة وليلة** على هذه الوظيفة التفسيرية للسرد من الدرجة الثانية كما يبدو ذلك في حكاية الصعاليك السبع الذين يمثلون أمام الخليفة فيتعجب من كونهم برمتهم ذوي عاهات فيقص كل منهم قصته مفسرا عاهته وهي حكاية معروفة . وتجدر الاشارة هنا الى ان السرد من الدرجة الثانية ليس في هذه الحالة الا لاحقة تفسيرية .

2) **علاقة أغراض** relation thématique

وهي علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية - زمانية بين السرد الابتدائي والسرد الثانوي بل هي علاقة تباين أو مجانسة كأن تروى لنا في نطاق السرد الابتدائي طفولة بطل تميزت بالشجاعة النادرة وركوب المخاطر ثم تروى لنا على سبيل المجانسة وفي نطاق سرد ثانوي طفولة عنترة بن شداد وأعماله الفذة .

### ج ) علاقة السارد بالحكاية relation narrateur/histoire

**ثالث ميدان للبحث على مستوى السرد هو علاقة السارد بالحكاية التي يرويها ويمكن في هذا الصدد تمييز ضربين من العلاقات :**

**1) السارد الغريب عن الحكاية** narrateur hétérodiégétique

وهو راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها كما في روايات جورج زيدان التاريخية وتكون الحكاية هنا منسوبة الى ضمير الغائب : «بدأ حياته عبدا للسيد حامد بن النخلي » [26] .

**2) السارد المتضمن في الحكاية** : narrateur homodiégétique

وهو راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم : «خطفت نظرة من سحر وهي عاكفة على الآلة الكاتبة وأصابعها المخضوبة الاظافر تعزف عليها بنشاط ، ثم قلت متأسفا :

- نعمة لا يستحقها » [27] .

(26) البشير خريف ، برق الليل ، دار بوسلامة للطباعة والنشر ، تونس .

(27) نجيب محفوظ ، الرماد في بيت سيء السّمعة .



وهناك درجات على مستوى حضور السارد في الحكاية نميز منها وضعين ممكنين :

ـــ وضع أول يكون فيه الراوي بطل سرده .

ـــ وضع ثان يلعب فيه الراوي دورا ثانويا (كملاحظ أو مشاهد) .

ويمكن جمع مستويات السرد وعلاقة السارد بالحكاية حسب المثال التالي :

| وضعية الراوي | | |
|---|---|---|
| مستوى السرد / علاقة الراوي بالحكاية | سرد ابتدائي | سرد من الدرجة الثانية |
| غريب عن الحكاية | | |
| متضمن في الحكاية | | |

### د) وظائف السارد Fonctions du narrateur :

رابع ميدان للبحث على مستوى السرد القصصي هو

وظائف السارد فبعد ضبط تواجدات السارد المختلفة في النص القصصي يبدو من المفيد أن نضبط وظائفه في السرد .

1) **وظيفة السرد** نفسه وهي بديهية اذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية .

2) **وظيفة تنسيق** régie فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي (تذكير بالاحداث أو سبق لها ، ربط لها أو تأليف بينها ...) وقد ينصّ على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله مسبّقا كما في الجملة التالية : «سوف أقص عليكم الاحداث التي وقعت في مكان كذا (...) وسنرى فيما بعد كيف تعقدت الأمور بحيث (...) » .

وتظهر هذه الوظيفة نصيا في كتاب **كليلة ودمنة** لعبد الله ابن المقفع حين يطلب دبشليم الملك من بيدبا الفيلسوف أن يضرب له مثلا يبرز صحة قاعدة أخلاقية أو حكمة ما ينصّ عليها بنفسه اذ أن طلب الملك يبرمج مسبقا الوضع الابتدائي للحكاية ومآلها وحتى قالب تسلسل الأحداث الذي يكتفي الراوي بملئه .

3) **وظيفة ابلاغ** : communication وتتجلى في ابلاغ رسالة للقارىء سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقيا أو انسانيا كما في الحكايات الـواردة علـى لسان



الحيوان [28] . ومـن الممكـن أن نستعيـن فـي نطـاق دراسة وظائف السارد بمصطلحات جاكوبسون Jakobson .

4) **وظيفة انتباهية** : phatique وهي وظيفة يقوم بها السارد تتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل اليه وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارىء على نطاق النص حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة كأن يقول الراوي في الحكاية العجيبة الشعبية : «**قلنا ، يا سادة يا كرام**» .

5) **وظيفة استشهادية** : testimoniale وتظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته كأن يقول : «وقعت هذه الحادثة ، ان كنت أتذكرها جيّدا («كان صدقني ربي» بالدارجة التونسية) عام 1956» .

6) **وظيفـة ايديولوجيـة أو تعليقيـة** idéologique ou commentative ونقصد هنا النشاط التفسيري للراوي وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي كأن تشعل نظرة امرأة نيران الحب في قلب البطل فيوقف الراوي سرده ويتحدث عن الحب بصفة عامة أو يفسر اسباب نشوء الحب عند بطله .

---

(28) انظر مثلا : «رأي الرعية فيكم * من رأيكم في الحمار» ، **الأسد ووزيره الحمار** ، **الشوقيات** لأحمد شوقي .

7) **وظيفة افهامية** conative **أو تأثيرية** impressive وتتمثل في ادماج القارىء في عالم الحكاية ومحاولة اقناعه أو تحسيسه وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية .

8) **وظيفة انطباعية أو تعبيرية** expressive : ونقصد هنا تبوء السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية autobiographie (انظر **الأيام** لطه حسين) أو الشعر الغزلي .



## القصصيّة والعلاميّة (29)

**البلورة المنهجية والمعرفية :**

مكنت المقارنة بين نتائج البحوث المنفردة التي قام بها فلاديمير بروب في ميدان الحكاية الفلكلورية وكلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss) [30] في ميدان الفكر البدائي والحكايات الأسطورية وآتيان سوريو (Etienne Souriau) في الكتابة المسرحية ، من استجلاء أفق جديد للبحث والمعرفة ومن بروز مناهج ومفاهيم جديدة لا بدّ من ضبطها وتبيّن قيمتها النظرية . فلقد اعتمد هؤلاء الباحثون الطريقة التي

(29) القصصية والعلامية : narrativité et sémiotique .

(30) انظر من بين كتابه :الفكر البدائي، La Pensée sauvage - Plon, 1962

- الانتروبولوجيا الهيكلية L'Anthropologie structurale, Plon, 1974

تنشد تحليل بنية النص وكشف وحداته ووصف تماسك هذه الهياكل وتشعّبها . وفي هذا الاطار كان لبحوث كلود بريمون (Claude Brémond) [31] الفضل في تعميق هذا المنهج اذ أن قراءته للفنّ القصصي تستند الى المنطق القراري (logique décisionnelle) أي أن تطوّر الحكاية يتفرع لديه الى اتجاهات مختلفة حسب رغبات الشخصيات وتسلسل الأحداث وقد أكد بريمون أنه من المستحيل ان ترد كل الحكايات على نفس النمط وأن تتجانس في مسار وظائفي واحد . كما أكسب الان داندس (Alan Dundes) المنهج الجديد مزيدا من الموضوعية والشكلنة اذ نزع الى تجاوز المرحلة التحليلية للنصوص واهتمّ بادماج بنية الحكاية وتركيبها في صلب نحو قصصي (grammaire narrative) يضبط محاور وقواعد التوزيع والترتيب . وأما غريماس فقد انطلق من نتائج بحوث بروب وليفي ستروس ومن بعض التصوّرات الألسنية الواردة في مؤلفات يامسلاف (Hjemslev) [32] عاملا على توسيع اطار تطبيق الأجهزة النظرية وذلك بشكلنتها المطّردة أي بشكلنة الأمثلة الجزئية المنقوصة ، متيقنًا من ضرورة ادماج القصصية التي ما فتئت تستقطب الفكر الشكلاني في نطاق مشروع علامية عامة (sémiotique générale) .

---

(31) انظر كتابه : منطق الحكاية Logique du récit

(32) من الأفكار التي اقتبسها غريماس عن يامسلاف : جوهر المعنى وشكل المعنى substance VS forme .



ولذلك يميّز غريماس بين مستويين اثنين للتصوّر والتحليل ، مستوى ظاهري أو صريح النص حيث تلتزم الاشكال والوحدات القصصية بوسائل التعبير كأن تكون رهينة المواد اللغوية في النصوص الأدبية أو رهينة الكلمة والصورة في الأشرطة السينيمائية أو رهينة الاشارة في المسرحية الصامتة ... أما المستوى الثاني فهو قاسم باطني وبنيوي مشترك تتركب وتنتظم فيه القصصية في أشكال مستقلّة عن تظاهراتها الخطابية (manifestations discursives) فنحن اذا أمعنّا التفكير في المثال الوظائفي الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية نرى أنه يمكن تطبيقه على أي حكاية ولذلك يعد هذا المثال ولئن أعوزته الشكلنة اللازمة تابعا لمستوى القصصية اذ أنه لا يلتزم بالتنوعات الخطابية أو التعبيرية عموما بل هو بمثابة البنية الشكلية القارة الثابتة (les invariants) . فهناك اذن قاسم علامي مشترك منفصل أساسا عن المستوى اللغوي وسابق له منطقيا مهما كانت اللغة المختارة للخطاب القصصي .

ولمزيد تبسيط وتوضيح هذه المسلّمات المنهجية من المفيد اعتبار النصوص القصصية كابراز خاص وذاتي لأمثلة شكلية متواجدة على نطاق التجريد فوظيفة (حدوث اساءة) يمكن أن ترد في أشكال خطابية متنوّعة (اختطاف / سرقة / اغتيال / ضرب مبرّح / طرد / سجن ...) فالوظيفة واحدة وثابتة بينما يمكنها الورود في أشكال خطابية متعدّدة . ولا

بدّ من الاشارة هنا الى المتصوّر (concept) الذي يستند اليه هذا التمييز بين المستوى القارّ للقصصية المجرّدة ومستوى ظاهر النص . فهذا التحليل يقوم على فكرة ألسنية ترى أن صريح الملفوظ ملتزم بمستوى ضمني هو مستوى اللغة والنواميس . فالخطاب (discours) مرتبط وثيق الارتباط باللغة (langue) ذات الوجود الضمني لدى المتكلّم أو الوجود الصريح المفسّر في المراجع المختصّة . وما اللغة الا جملة من القواعد النحوية والصرفية التي تمثّل القاسم المشترك بين المتكلّمين في مجتمع ما .

ولو أردنا استعمال مصطلح أشمل لقلنا أن كلّ رسالة (message) تلتزم بنمط معيّن (code) ولو انعدمت الانماط لاستحال التواصل بين الناس . بنى غريماس المفهوم العلامي للقصصية على نفس المنطلق النظري، فالقصصية مستوى ضمني كاللغة تشتمل على أنماط وأشكال وهياكل بسيطة قارة ومحدودة العدد وهي التي تولّد العدد غير المحدود من النصوص القصصية المتنوّعة والمتشعبة . ولئن كانت الهياكل القصصية قائمة بذاتها مستقلّة عن صيغ ورودها في النصوص فانّ بروزها لا يكون الا من خلال وحدات لغوية متماسكة مندمجة ضمن الخطاب القصصي ولذلك فالوحدات القصصية تطابق على مستوى صريح النص الوحدات اللغوية وبالتالي يقترن تحليل البنية القصصية بتحليل الخطاب عموما .



ونعني بهذه المطابقة أن المفردات والتراكيب والصرف أي كل العناصر اللغوية المنسجمة في النص تخدم البنية القصصية وذلك في اطار متماسك متكامل لا يمكن تجزئته . فالنص ليس مزدوجا شكلا ومضمونًا بل هو كلّ متناسق . وقد أكد ميشونيك (Meschonnic) أن تحليلنا للنصوص يجب أن يقوم على نظرة وحدوية أو واحدية (moniste) للخطاب اي على اعتبار التنافذ [33] العضوي بين القيمة التعبيرية والمضامين المشحونة .

وعلى هذا الاساس فتحليل القصّة يستند بصفة آنية ومنسّقة الى تحليل جميع مظاهر الخطاب ولعلّ من المفيد هنا الأشارة الى تنوّع المواد اللغوية حسب الوحدات القصصيّة المعبّر عنها فالتمجيد له لغته ومفرداته وتراكيبه وصيغه الخاصة والاختبار الترشيحي لا يختلف عن الاختبار الحاسم من الناحية الوظائفية فحسب وانّما من الناحية اللغوية والأسلوبية ايضا (اذ يختصّ الاختبار الأول مثلا بصيغ العطاء والمنح = donation) .

ولكن ما هي العلاقة النظريّة التي يمكن أن تربط القصصية بالعلاميّة وما هو دور الدلالية الهيكلية (sémantique structurale) في هذا المضمار ؟ مما لا شك فيه أن مسالة المعنى تمثّل المحور الرئيسي لاهتمامات العلامية

(33) تنافذ : osmose .

ولهذا الغرض خصّص غريماس كتابه «في المعنى» Du sens لكشف الظروف المولّدة للمعنى واستجلاء مميّزاته وابراز بعض المفاهيم التي انبثقت منها فكرة تجاوز الدلالية الضيّقة وادراج مشكلة الدلالة ضمن النظرية العلامية .

**الدلالية الهيكلية :**

اهتمّ غريماس في بحوثه الاولى بعلم الالفاظ والمناجد فألف منجدا للغة الفرنسية القديمة (ancien français) وهي اللغة المستعملة في فرنسا في القرون الوسطى (من حوالي القرن التاسع ميلادي الى حوالي بداية القرن الرابع عشر) -[34] . ومن خلال هذه البحوث بدت لغريماس فكرة انشاء نظرية دلالية تقوم على مفاهيم ألسنية وعلى منهجية هيكلية . فألف في الستّينات كتابه المعروف : **الدلالية الهيكلية** **(Sémantique structurale)** وكان لهذا الكتاب الأثر الكبير في تعريف بعض المفاهيم وارساء التحليل الدلالي على قواعد وأساليب ألسنية . فالأسلوبية (stylistique) التي اهتمّت بمسألة المعنى وبالدلالة لم ترتكز على نظرية دلالية معيّنة (théorie sémantique) وانما اهتمّت بالمعاني والدلالات بصفة تكاد تكون هامشية أو بالأحرى تجريبية (empirique) مبنية على الملاحظة والاختبار وكانت تقرب في حالات أخرى من

(34) انظر Dictionnaire de l'ancien français, Larousse .



الطريقة العلمية ولكنها لم تقم على أسس نظرية واضحة . ففكرة الجدول الدلالي (أو الحقل الدلالي) (registre ou champ sémantique) تكاد تطابق مفهوم القطب الدلالي (isotopie) الاّ أن هذه الاستعمالات ولو أفضت الى نتائج صائبة ، تفتقر الى نظرة دلالية متكاملة قائمة على أسس ومفاهيم علمية وكثيرا ما كان التحليل الدلالي يقتصر على فكرتي الترادف والتضاد بينما أبرزت الدلالية الهيكلية أن ترادف الكلمات لا يتوفّر بصفة مطلقة .

ويجدر بنا قبل الشروع في عرض مقولات هذه النظرية الدلالية أن نوضح العلاقة بين مسألة المعنى والقصصية . فالمعنى منظّم «مهيكل» في النص حسب علاقات منطقية سنقوم بتفسيرها وتقديمها [35] . وكما بيّن ذلك بنفينيست (Benveniste) فالمعنى اندماجي الطبيعة على عكس الشكل الانفصالي التصرّف sens intégratif forme dissociative أي لا مجال الى استنباط المعنى من النص الا بتضمين وربط الوحدات النصية وهو مسار ينطلق من أصغر الوحدات لاستيعابها في صلب وحدات أوسع الى أن يبلغ أوسع اطار (نص أو أثر أدبي أو مجموعة آثار ...) ، بينما يقوم استكشاف الشكل على العملية التحليلية الصرفة (تحليل من حلّ اي فكك ، فصل ، فرق) .

(35) انظر المربع العلامي carré sémiotique .

ومادام المعنى رهين الوحدات النصية القصصية فلا بدّ أن يكسبه المسار الحكائي الحركية والطاقة على التحوّل السياقي . فالعناصر الدلالية الواردة في بداية أي أثر أدبي قابلة للتغيّر حسب المسار الذي يرتضيه المؤلف اذ تبرز في نهاية القصّة دلالات جديدة تكون خاتمة المطاف . وفي هذا الاطار نشير الى أن غريماس لم يعرّف كلمة ايديولوجيا على منوال مدرسة علم الاجتماع التي ترى أنه لا يمكن فصل معنى هذه الكلمة عن الوظيفة المرجعية أي أن المعطيات الاقتصادية والاجتماعية هي التي تبرّر وتفسّر تواجد نوع من الفكر في مجتمع ما . فالايديولوجيا حسب هذه المدرسة جزء لا يتجزأ من البنية الفوقية (superstructure) التي لها علاقة جدلية بالبنية التحتية (infrastructure) وهي مجموع وسائل وعلاقات الانتاج،بينما يرى غريماس أن ايديولوجية النص لا تكمن في مرجعيته (référentialité) وانّما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه.فمعنى ايديولوجية يقوم في هذا التعريف على فكرة النص كبنية متكاملة مغلقة تسيّرها عناصر داخلية مستقلّة عن العوامل الموضوعية الخارجية . وهذه العناصر الداخلية ليست جامدة أو قارة بل هي تتحرّك وتتغيّر في اطار النص كهيكل وهي تتوزّع ضمن أقطاب دلالية (isotopies) متداخلة ومتقابلة .

لقد فضّلنا مصطلح « قطب دلالي » على « محور دلالي » ، لأن كلمة قطب تعني بصفة أوضح وأدقّ



الاستقطاب (polarisation) الدلالي حول نواة دلالية واحدة (sème)[36] فغريماس يرى أن كلمة (lexème) وهي المفرد أي الوحدة الدلالية المتداولة وحدة معقّدة أي أنها مركّبة من جملة المعاني البسيطة أو الاصولية التي لا يمكن تفكيكها . فكلمة « السد » (وهي عنوان مسرحية المسعدي) يمكن تحليل (أي تفكيك) دلالاتها كما يلي :

1) معنى المعرفة [37] (السدّ) أي الاشارة اما الى البناء المتعارف عموما أو الى ما سيحدث في المسرحية والغرض من هذا التعريف خلق نوع من التالف بين القارئ وعناصر الحكاية .

2) بناء معماري (عمل انساني حضاري في صلب الطبيعة) .

3) حاجز يمنع المياه من السيلان والضياع (معنى التمالك والكبت) .

4) الخصوبة والانتاج (كنتيجة منطقية للحجز) .

فالنواة الدلالية (sème) لا مجال الى استكشافها الا بعد التفكيك الدلالي للمفردات التي هي وحدات دلالية معقّدة

(36) نجد معنى الاستقطاب في المصطلح الفرنسي isotopie : الكلمة الاغريقية topos تعني المكان و « iso » تعني التماثل والكلمة المشتقة تعني التوجه نحو قطب واحد ، أي الاستقطاب والتمحور .

(37) نقصد هنا بالمعرفة عكس النكرة .

تتماسك فيها معاني مختلفة ولكنها بسيطة . فالمفردان «كوخ» و« قصر » يعنيان مكانا مخصّصا للسكنى ولكن كل كلمة مشحونة بدلالات بسيطة أخرى . فكلمة «كوخ» تعني بناءا متواضعا لا تتوفر فيه شروط الراحة والطمأنينة. كما أن لهذه الكلمة معاني اجتماعية فالكوخ سيمة الفقر والبؤس . وأما كلمة «قصر» فهي تعني بالاضافة الى مدلولها المعماري السكني ، الفخامة والرونق وبالتالي الترف والبذخ . وهذا التحليل يبيّن أن التمييز بين الدلالة الذاتية (dénotation) والدلالة الحافة (connotation) لا يقوم على أساس نظري متين اذ أن الغلامة (signe) ذات شحنة دلالية متناسقة ومتكاملة .

ومن هنا يمكن بسط مشكلة الترادف (synonymie) على منوال جديد : فالمفردان المترادفان قد تجمع بينهما نواة دلالية واحدة وينفصلان في ما عدى ذلك . ولهذا فالتفكيك الدلالي عملية ضرورية يجب أن تسبق كل تأويل . فتوزيع الكلمات والمفردات الواردة في خطاب ما وترتيبها ضمن الاقطاب الدلالية يقوم على أساس نواة دلالية واحدة (بالنسبة لكل قطب). وعلى سبيل المثال يمكن تجميع المفردات (سيارة - حافلة - باخرة - طائرة - دراجة نارية) ضمن قطب دلالي واحد وحول النواة الدلالية (وسيلة نقل) . واذا عمّمنا استعمال الاقطاب الدلالية واستقصاءها من خلال النصوص تبيّنا الحركية السياقية للدلالة واجتنبنا المسلّمات ومتاهات النزعة



الذوقية أو الذاتية التي تقوم اساسا على عملية الاسقاط (transfert) اي أن القارئ لا يصرف اهتمامه الا لما يستجيب الى رغباته العفوية أو ارادته الواعية .

وفي صورة تعدّد الأقطاب الدلالية وتداخلها ضمن أثر أدبي ما يتحتّم على القارىء ـ الناقد ترتيبها حسب أهميتها الكميّة فكل ما اتّسع قطب دلالي كان ذلك دليلا على قيمته بالنسبة للمؤلف والأثر . وفي بعض النصوص يتداخل قطبان دلاليان فيحدث عن ذلك مجاز (l'interférence de deux isotopies engendre la métaphore) ومثال هذا التداخل العلاقة بين قطب دلالي أول (المغامرة البحرية) وقطب دلالي ثان (الكتابة الأدبية) فينتج التأليف المجازي (الكتابة الادبية مغامرة بحرية : المخاطر المحدقة بالكاتب / امكانية الفشل المصوّر بالغرق في البحر / عنصر الماء وقيمته الرمزية ...) .

انطلاقا من هذه المفاهيم الدقيقة تمكّن غريماس من ارساء الدلالية على أساس هيكلي أي أنه اعتبر النص كحلقة ذات عناصر متحركة متغيّرة في حدود الخطاب . ولكن كيف نبرّر تطوّر النظرية الغريماسية من الدلالية الى العلامية وما هي مكانة التحليل الدلالي في القصصية والعلامية العامة ؟

تشكّل النظرية الدلالية في الواقع عنصرا أصوليا وأساسيا

ضمن المفهوم الجديد للقصصية ولذلك ركّزنا على التعريف بها وتقديمها للقارىء حتى نيسّر بعض المفاهيم العلامية التي سنتناولها بالكشف .

## من الدلالية الى العلامية :

بيّن غريماس في كتابه « في المعنى » (Du Sens) حدود التحليل الدلالي الذي يعتبر المعنى كتركيب للدلالات المشحونة في النص وترتيب آني ومنسّق لمعاني الكلمات الواردة في سياق الخطاب فعمل على ادماج حصيلة الدلالية الهيكلية ضمن النظرية العلامية العامة .

من المقولات الاساسية للعلامية أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وانما يجب استجلاؤها انطلاقا من نظرة توليدية للمعنى (approche gĕnérative) . فقد حاول غريماس ربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصولية (structure élémentaire de la signification) وهو مستوى النواة الدلالية (niveau sémique) . فالدلالية الأصولية الضمنية (sémantique fondamentale profonde) هي الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب علاقة توليدية . وكما أشرنا سابقا يتصوّر غريماس هذه الدلالات النووية في شكل وحدات لا يمكن تفكيكها قليلة كمّا وبسيطة كيفا وهي ترد في شكل أزواج متقابلة العناصر مثل : (حياة ≠ موت أو حركية ≠ ثبات أو



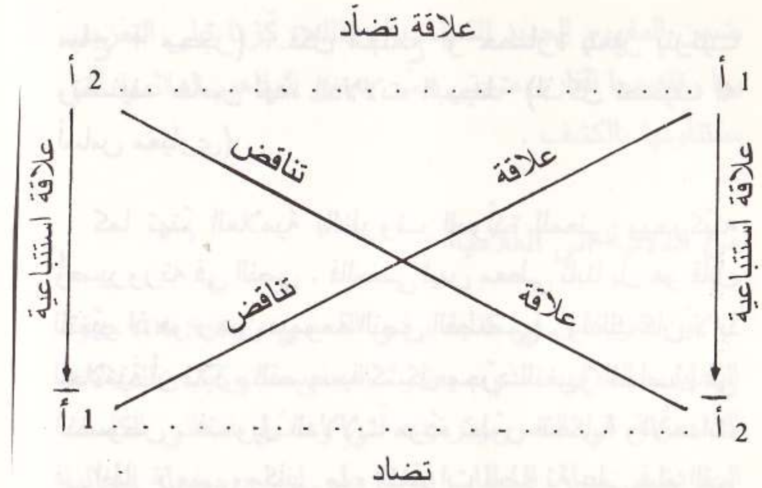
مباح ≠ محجّر) . فكل مجتمع أو حضارة يتميز بترتيب وتصنيف خاص لهذه الدلالات البسيطة (اذ كلّ تصنيف له أساس معياري) .

كما تهتمّ العلامية بالظروف المولّدة للمعنى وبحركيّته وصيرورته في النص . فالمعنى ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغيّر اذ هو رهين ديمومة النص القصصي . ولذلك كان لا بدّ للعلامية أن تلازم القصصية كشكل مجرّد للتغيير الحاصل في النصوص . فتحويل الدلالات مردّه تطوّر الحكاية والأحداث في اطار زمني ومكاني ما والتغيّرات الطارئة على سلم القيم من جرّاء هذا الامتداد الزمني والوظائفي .

**المربّع العلامي :** (carré sémiotique) [38]

يقول غريماس في كتابه « في المعنى » (Du Sens) : « ان توليد المعنى ليس له معنى الا اذا كان تغييرا للمعنى الأصلي » . وعلى هذا الأساس فكّر في تكوين علامية شكلية ترمي الى جانب الدلالية التحليلية التأويلية الى عقلنة المعنى بربط الصريح بالضمني وخصوصا بتنظير وشكلنة وسائل خلق المعنى وتصوّراته وادماجه في هيكل منطق بقطع النظر عن النصوص الأدبية . وفي هذا النطاق تصوّر غريماس ما أسماه بالمربع العلامي كمثال أصولي لشكلنة المعنى :

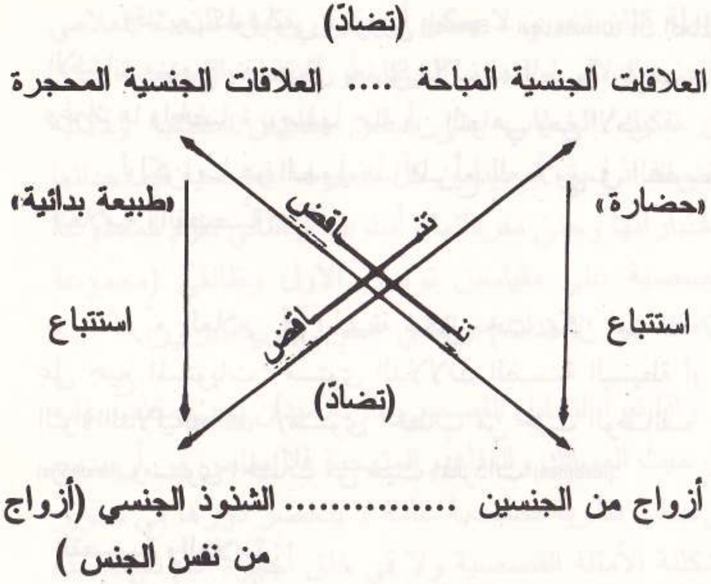
(38) كما يسمّيه غريماس le modèle constitutionnel (أي المثال التركيبي) .



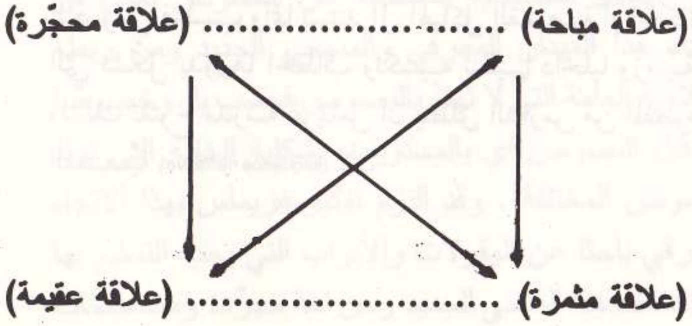

وهو مثال قائم الذات كشكل للمعنى (forme du sens) مبني على ثلاث علاقات منطقية : التضادّ بين [1 أ و 2 أ] وبين [1 أَ و 2 أَ] والتناقض بين [1 أ و 1 أَ] و [2 أ و 2 أَ] والاستتباع بين [1 أ و 2 أَ] و [2 أ و 1 أَ] .

فهذا المربّع يقوم على متصوّرين اثنين هما أساس العلاقة الهيكلية: فكرة الانفصال وفكرة الاتّصال (أو الاقتران) . يحتوي المربّع على نمطين للانفصال : الانفصال (disjonction) بالتضادّ والانفصال بالتناقض وأما العلاقة الاستتباعية فهي علاقة تناسقية . وعلى سبيل المثال تنبني الحضارة العربية الإسلامية على الترتيب الدلالي التالي :






ويمكن تبسيط هذا المثال كما يلي :



وقد بينّ كلود ليفي ستروس (Claude Levi — Strauss) أن العالم الانساني مزدوج ينقسم الى بعدين دلاليين: الطبيعة ونواميسها وغرائزها والحضارة بوصفها جملة من النواهي ومن الأمر.

ولكن ما هو الدور هذا المربّع العلامي في النظرية العلامية والقصصيّة؟

المربّع العلامي في الحقيقة شكل بحت يمكن استعماله على جميع المستويات: مستوى الدلالات الضمنية البسيطة أو النواة الدلالية(semes) /مستوى الخطاب من حيث الوظائف (fonctions) ومستوى الخطاب من حيث المفردات (lexemes).

القصصية والعلامية:

أقررنا مبدأ عدم خضوع الدلالة لصيغ ورودها في النصوص أو في تظاهراتها الأخرى تمكّنا من استجلاء مستوى بنيوي مستقلّ تتنظّم وتتركّب فيه الحقول الدلالية لا بدّ من ادماجه في طلب النظرية العلامية العامة. وعلى هذا الأساس نفهم أن التوليد الدلالي لايكون بواسطة ترتيب الجمل في النصوص فحسب وأنّما يستند الى الهياكل القصصية أو الحكائية التي تشكّل بدورها الخطاب وتكسبه تنظيما داخليا وزمنيّة. ولذلك تقترح مدرسة غريماس أن ينطلق الدارس من المقطوعة القصصيّة (sequence narrative) لان



الجملة كيان نحوي لا يمكن أن يكون ركيزة للبحث العلامي أو حتى الدلالي. فتمييز الهياكل أو المقاطع القصصية يمّكن من تفكيك الخطاب على أساس مقاييس منطقية ودلالية واضحة اذ سبق أن بيّنا أن كلّ مقطوعة قصصية لها أحداثها واختباراتها وحتى مفرداتها وأسلوبها وبالتالي تقوم المقطوعة القصصية على مقياسبن توأمين الاول وظائفي (مجموعة متكاملة من الاحداث) والثاني أسلوبي أو تعبيري.

واذا تبوأ التحليل القصصي منزلة ميدان بحث مكتف بذاته من حيث المسالك والمفاهيم المنهجية فلا مناص من أن يدمج في صلب نظرية قصصية عامة لا ينحصر دورها في تطوير وشكلنة الأمثلة القصصية ولا في خلق أجهزة أعمّ تجمع هذه الأمثلة، بل تهتمّ خصوصا بتنظيم الهياكل والبنيات القصصية ضمن اطار مستقل يكوّن فرعا من فروع النظرية العلامية باعتبارها العلم المختصّ بالمعنى وبتوليد الدلالات. فاذا وفّق الباحث الى استنباط هذا المستوى المجرد الشكلي المشتمل على الهياكل القصصية المنفصلة عن النصوص تمكّن من ارساء هذا الميدان المعرفي والمنهجي الجديد ومن ربطه بالعلامية العامة التي لا تهتمّ بالنصوص فحسب بل وخصوصا بما قبل النصوص اي بالمستويات الشكلية الخفية التي تولّد النصوص المختلفة. وقد التزم تفكير غريماس بهذا الاتجاه المعرفي باحثا عن المقولات والأبواب التي يجب التسليم بها لاستكشاف هذا المنحى الجديد وعن لغة مجرّدة ومصطلحات

تلائم طبيعة الموضوع وأبعاده النظرية . يرى غريماس أن العلامية العامة تستند الى قاعدتين : الدلالية الأصولية (sémantique fondamentale) والنحو الاصولي (grammaire fondamentale) .

**أ) الدلالية الأصولية :**

رأينا أن فكرة دلالية أصولية تختلف أساسا عن دلالية الخطاب (sémantique du discours) لا بدّ أن تعتمد النظرية العامة للمعنى فهي اذن مرتبطة بتوضيح واستجلاء ظروف وشروط استقصاء المعنى وبالبنية الاصولية أو البسيطة للدلالة . فهذه البنية الدلالية البسيطة التي سبق أن تعرضنا لها من خلال تعريفنا للمربّع العلامي ، يجب تصوّرها كتطوّر منطقي لتضادّ عنصرين يمثل كل منهما نواة دلالية اذ يمكن لكل منهما أن يرتبط بعنصر آخر يكون مناقضا له (relation de contradiction) كما تكون لكل عنصر من الزوج المتضاد علاقة استتباعية (relation d'implication) مع نقيض العنصر المضاد الثاني .

ان الاحصاء الاصولي للازواج الدلالية النووية ضروري لتنظيم العالم الدلالي برمّته فهو يمكّن من ابراز ما أسماه غريماس بالدلالية الاصولية اي جملة الازواج الدلالية البسيطة التي تشكل العالم الدلالي الانساني . الاّ أن هذا الاحصاء العام (الأصولي) هو في نفس الوقت تجريد ضمني لكل العوالم الذاتية



الممكن تصورها وتواجدها اذ لكل حضارة ولكل شخصية القدرة على تفضيل تنظيم دلالي على آخر (فالحضارة الاسلامية مثلا تفضّل دلالات وقيم لا تتوفّر في الحضارة المسيحية كموقف الاسلام من الخمر أو من لحم الخنزير أو كمكانة المرأة في المجتمع العربي الأصيل ومكانتها في الغرب) . وبالتالي فالمربّع العلامي ليس الا البنية الأصولية للدلالة حين تستعمل كشكل لتنظيم الجوهر الدلالي (substance sémantique) .

**ب) النحو الأصولي :**

تجدر الاشارة هنا الى أن كل نحو يشتمل على عنصرين أساسيين هما علم الصرف (morphologie) وعلم التركيب (syntaxe) . ولعلم الصرف خاصية تصنيفية أي أنه يقوم على ترتيب الاشكال حسب أنماط معيّنة وعلى ادماج كل شكل ضمن نظام عام يكسبه تعريفه ومعناه . فالأشكال الصرفية تعرّف ببعضها البعض فالمؤنث مثلا لا قيمة له الا بالنسبة للمذكّر وكذلك الجمع بالنسبة للمفرد) أما علم التركيب فهو يتكّون من قواعد تنظيم عملية ترتيب العناصر الصرفية المختارة ضمن جمل ونصوص .

**ب 1) الصرف الأصولي وتنظيم محاور القيم (axiologie) :**

يعتبر غريماس ان الصرف الأصولي يتمثل في المربع العلامي بوصفه المحور المرتب (noyau taxinomique) ذا العلاقة القارة الثابتة التي تمكن من استنباط الدلالات الواردة

في النص وتنظيمها حسب العلاقات المنطقية الثلاث التي يحتويها هذا المثال. فالاستعمال الصرفي للمربع العلامي يتمثل في كشف وتنظيم محاور القيم (axiologie) المشحونة في النص المدروس .

الا أن زمنيّة القصّة وتطوّرها الوظائفي يدخلان الحركيّة والتغيير في صلب التنظيم الدلالي فتنقلب الأوضاع وتبرز قيم جديدة وذلك ما سمّاه غريماس بالايديولوجيا (idéologie) أي تحويل المعنى عبر العلاقات المنطقية التي يتكوّن منها المربّع العلامي . يمكننا مثلا تصوّر أثر يبدأ بابراز علاقة تضاددية (اجازة ≠ تحجير) . فسلوك البطل وردود فعله ونوعية علاقاته مع الأشخاص والقوم، كل هذه المعطيات تكشف عن تقييم واختيار لمبدأ ونبذ للمبدأ الثاني وكثيرا ما تنتهي الحكاية الى تصنيف دلالي جديد غالبا ما يكون معاكسا للأول اذا انعدمت الحلول التأليفية .

**ب ـ 2) تحريك المربّع العلامي حسب المسار القصصي**
(Narrativisation du noyau taxinomique) .

لقد بيّنت دراسة ظروف استقصاء المعنى أنه يمكن تصوّره كمعطى ثابت (représentation statique) منظّم على أساس العلاقات الأصولية (تضادّ ـ تناقض ـ استتباع) . لكن يمكن تصوّر الدلالة ككيان متحرّك ينتج عنه توليد المعاني

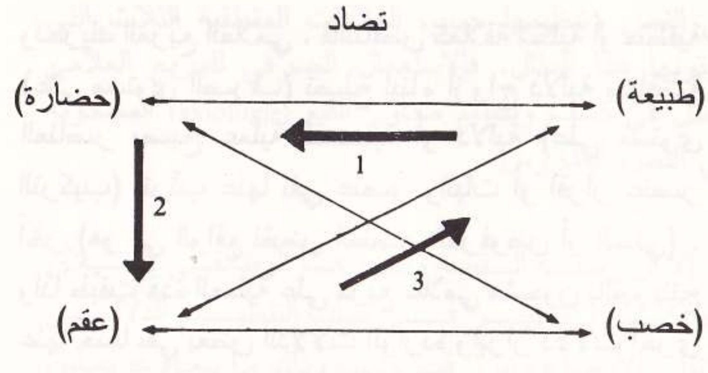


وتحريك المربّع العلامي . فالتناقض كعلاقة شكلية أو منطقية (على مستوى الصرف) تصلح لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب) يترتّب عنها نفي عنصر واثبات أو اقرار عنصر آخر (هو في الواقع نقيض العنصر المرفوض أو المنفي) . واذا طبّقت هذه العملية على مربّع علامي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة وابراز دلالات أخرى بصيغة الايجاب والجزم .

وعلى ضوء هذه الاعتبارات نستطيع أن نضع لبنة أولى لتعريف علم التركيب القصصي اذ يتمثل هذا الاخير في تحريك المربّع العلامي وفي تغيير المعاني المدرجة ضمن محاوره .

وما دامت هذه العمليات في صلب المربّع العلامي فهي تكون حتما موجّهة (orientées) . فاذا وقعت العملية مثلا على مستوى العنصرين المتضادّين : (أبيض ≠ أسود) لا يكون للعملية الا اتجاهين اثنين (اما من أبيض الى أسود أو من أسود الى أبيض) . وكذلك الشأن بالنسبة للعلاقتين الأخريين (التناقض والاستتباع) .

ولكن بما أن تحريك المربّع يمسّ العلاقات الثلاث فهذه العمليات الموجّهة تكون منظّمة في سلاسل منطقية كما يبرز ذلك المثال التالي :




لنتصوّر على سبيل المثال وتبسيطا لهذه المفاهيم مجتمعا قائما على كبت جميع الغرائز الانسانية بحيث تكون كلمة « حضارة » مضادة لكلمة « طبيعة » ولنتخيّل حكاية يصف السارد في بدايتها وضعا يتّسم بالسعادة الطبيعية أي حياة شخص هامشي « بدائي » منقاد لغرائزه يعيش بصفة متناسقة مع توازن الطبيعة . ثم ينتقل هذا الشخص من العيش البيولوجي الطبيعي الى اطار حضاري يتميّز بالكبت والتحجير القمعي فيعيش تجربة العقم والحرمان والمنع ولكنّه ما يفتأ أن يفر من هذا الوسط الحضاري المخنق ويستردّ سعادته الطبيعية المفقودة عائدا الى عيشة الغاب والحيوانية . وقد أشرنا الى هذه العمليات من خلال توجيهها وترقيمها .

وبالتالي فتحريك المربّع العلامي يكون بتوجيه العمليات في اطار سلاسل منطقية تنتج عنها ايديولوجية النص أي



تغيير المضامين والقيم حسب علاقات ومسيرة معيّنة . وخلاصة القول أن النحو الأصولي يتركّب من صرف أصولي يقوم على المربّع العلامي ذي العلاقات الثابتة ومن تركيب أصولي يقوم بتوجيه وتنظيم العمليات المغيّرة للمضامين الاولى سواء بالنفي أو بالاقرار، بالفصل أو بالضمّ . وبما أن هذه العمليات الموجهة تحدث في اطار المربع العلامي فهي من جراء ذلك قابلة للتوقّع (previsibles) وللاحصاء (calculables) وبالاضافة الى شكلها الموجه تكون هذه العمليات منظّمة في سلاسل ومكوّنة لأسيقة يمكن تقسيمها الى وحدات تركيبية . وعلى هذا الأساس اهتم غريماس بتصنيف الملفوظات القصصية (typologie des énoncés narratifs)[٢] ثم عمل على ابراز حقيقة الوحدة أو المقطوعة القصصية (unité ou séquence narrative) .

ج) **الملفوظات القصصية** énoncés narratifs .

من البديهي ان النحو الدلالي (الذي هو من باب التجريد البحت) لا يتمكّن من توليد القصص المختلفة (التي يقوم فيها الانسان أو مخلوقات مشخّصة بأفعال لبلوغ أهداف معيّنة) الا اذا سلّم بوجود مستوى علامي متوسط (أي يتوسط المستويين المتطرّفين وهما النحو الأصولي من جهة والنص القصصي من جهة أخرى) هو بمثابة تصوّر للفعل الانساني الشكل (anthropomorphe) سواء كان الفاعل انسانا أو مخلوقا

مشخصا أو فكرة مجسّمة . ولهذا التصوّر قيمة كبيرة في الانتقال من مستوى النحو الأصولي وهو مجال العلاقات المنطقية العامة والعمليات التركيبية الشكلية الى مستوى الفعل القصصي . فالمعادلة بين العملية التركيبية (opération syntaxique) والفعل (le faire) تقوم على ابراز البعد الانساني لكلّ تصرّف حكائي إذ أن الفعل عملية تختصّ بصبغتها الانسانية (وهي صبغة هيكلية وسياقية) حتى ولو كان الفاعل حيوانا أو نباتا أو فكرة أو شيئا . فعمليات التشخيص او التجسيم الشائعة في الحكايات المجازية أو الرمزية أو الذهنية التي لا يرد فيها الفاعل في شكل انسان تدلّ على أن الطابع الانساني للفعل طابع جوهري ، أصولي . ومما يدعّم هذا التحليل ان الفعل الذي نقصده هنا ليس الفعل الذي يتعلق بالواقع البشري أي الفعل في معناه العملي بل الفعل الوارد في النصوص الذي لا وجود له خارج اللغة والخطاب .

ج - 2) **الملفوظ القصصي البسيط** (énoncé narratif simple)

انطلاقا من المعادلة بين العملية التركيبية والفعل يمكن اعطاء مفهوم الفعل الشكل التالي (وهو شكل الملفوظ القصصي البسيط) :

ملفوظ قصصي : وظيفة (فاعل) .

وعلى هذا الأساس يتسنّى لنا تحويل كل عملية تنتسب الى



النحو الأصولي الى ملفوظ قصصي في شكله المعياري البسيط (وظيفة - فاعل -) اذا تمثّل الوظيفة انجاز الفعل وادخال الرغبة او الارادة حيّز التنفيذ ويمثّل الفاعل طاقة الانجاز . ومن الطبيعي أن يكون العنصران المكوّنان للملفوظ القصصي (وظيفة وفاعل) متمحورين حول دلالات واحدة (isotopes) ومن خاصيات الملفوظ القصصي أنه ملفوظ تركيبي شكلي أي أنه ليس رهين المضمون الذي يمكن شحنه في الفعل.فالمعاني الواردة في خطاب قصصي ما لا تلزم الا ذلك الخطاب ولذلك فلا علاقة لها بشكلنة وتصنيف الملفوظات القصصية .

ج - 2) **الملفوظات الصيغية والملفوظات الوصفية والملفوظات الاسنادية** : (Enoncés modaux, descriptifs et attributifs)

يقوم الفعل التركيبي على تحويل برنامج ضمني (progamme virtuel) الى عمل واقع أي انجاز الفعل المبرمج . الا أنه يمكن اعتبار رغبة الفاعل ملفوظا - برنامجا (énoncé-programme) . فاذا قارنّا هاتين الجملتين الوصفيتين [39] وجب علينا تدقيق بعض المفاهيم المتعلّقة **بالملفوظ الوصفي** :

---

(39) تقوم هاتان الجملتان على جمع للصيغة والاسناد modalité et attribution وهذا ما نعنيه هنا بكلمة وصف .

— يريد زيد كتابا .

— يريد زيد أن يكون شجاعا .

ويمكن تأويل هاتين الجملتين من الناحية الدلالية على النحو التالي :

— وظيفة : رغبة / الفاعل : زيد (وظيفة : اكتساب ـ الفاعل : زيد ـ المفعول به : كتاب) .

— وظيفة : رغبة / الفاعل : زيد (وظيفة : اكتساب ـ الفاعل : زيد ـ المفعول به : شجاعة)

فهذا التحليل الدلالي يمكّن من استنباط نمطين من الملفوظات الوصفية متميّزين بوظائفهما التي هي حينا من فصيلة «أن يكون لك» (أي الملك الموضوعي) وحينا آخر من فصيلة « أن تكون » (أي الصفة الذاتية) . فمن المفيد اعتبار هذين النمطين الوصفيين كملفوظين اسناديين énoncés attributifs) لا تفرّق بينهما الا طبيعة العلاقة (موضوعية أو ذاتية) (hypotaxique ou hyponymique) بين الأشياء المسندة والفاعل المقصود . وأما من الناحية الوظائفية الصرفة فلا اختلاف بين هذين الملفوظين اذ تتكرّر في الحالتين علاقة اسناد بين فاعل ومفعول به .

ومن الأكيد أن تداخل الملفوظين الصيغي (ارادة أو رغبة)



والاسنادي يضفي على الشيء المرغوب فيه والذي يستقطب ارادة الفاعل قيمة خاصة (valorisation de l'objet) . فصيغة الارادة أو الرغبة تركّب ملفوظات ذات محورين : الفاعل الراغب وغاية الطلب وهي تكسب الشيء المنشود قيمة كبيرة ومعنى خاصا وتدعّم الانسان المريد بطاقة ضمنية للانجاز لكن الملفوظ الصيغي يرد في بعض الاحيان كمفعول به :

— يريد زيد أن يعرف (شيئا) .

— يريد زيد أن يقدر (على شيء)

فخاصيّة الملفوظ الصيغي كما تبيّنه الجملتان أن له كمفعول به ملفوظ صيغي آخر موظّف كملفوظ وصفي وقابل لان يكتسب بدوره قيمة أي شيء مرغوب فيه. لقد أبرز غريماس أربعة أنواع من الملفوظات : الملفوظ القصصي البسيط والملفوظ الصيغي والملفوظ الوصفي والملفوظ الاسنادي وبيّن تداخلاتها وهياكلها . وبعد دراسة هذه الأنماط قام بتحليل الوحدة القصصية مستكشفا بنيتها وأشكالها .

### د ـ الوحدات القصصية :

#### د ـ ١) العناصر المكوّنة للوحدة الانجازية

(Eléments constitutifs de l'unité performancielle)

يترتب عن المواجهة الناجمة عن تواجد فاعلين متضادين

تسلسل وظائفي يسمّى انجازا (performance) وهي أهمّ وحدة في النحو القصصي فتعريف الوحدة الانجازية هنا يقتصر على تصوّرها كشكل بنيوي قابل لاستيعاب معاني ودلالات مختلفة وذلك حسب النصوص والبيئات التي ترد فيها . ولذلك فالفاعلان - بالنسبة لهذا المستوى المجرّد من البحث - متعاوضان (interchangeables) يمكن لكل منهما أن يكون مهيمنًا أو مهيمنًا عليه فالمهمّ هنا من الناحية النظرية هو اقرار علاقة عدائية تضاددية بين فاعلين تترتّب عنها أفعال واختبارات ومساعي اصلاحية - وأما من الناحية التركيبية فتشتمل الوحدةُ الانجازية على جملة من الملفوظات القصصية (انظر تعريف الملفوظ القصصي أعلاه) .

ولمزيد شكلنة مفهوم الوحدة الانجازية يبدو من المفيد التمييز بين صيغتين :

1) معرفة كيفية الفعل (savoir-faire) كأن يستعمل الفاعل المنجز الحيلة أو الخدعة على مستوى النص القصصي .

2) صيغة القدرة على الفعل (pouvoir-faire) التي تقيم الانجاز على حيويّة الفاعل وطاقته الفعلية الطبيعية أو السحرية فهذه المعطيات تصيَغ (modalisent) الانجاز وتكسبه أشكالا ومعاني مختلفة .



د - 2) تركيب التحويل :

قام جاكوبسون [40] (Jakobson) بشكلنة مثال الابلاغ (schéma de la communication) مبرزا أن بنية التبادل قائمة على عناصر ثلاثة هي : المرسل والمرسل اليه والرسالة :

(destinateur) (message) (destinataire)

المرسل ← الرسالة ← المرسل اليه

وإذا شئنا ادماج هذا المثال البلاغي في النظرية القصصية نراه يناسب الملفوظ الناقل أو التحويلي (énoncé translatif) على مستوى تصنيف الملفوظات :

الملفوظ الناقل : وظيفة (نقل أو تحويل) (مرسل ← شيء ← مرسل اليه) وفي هذه الحالة تعتبر الاقطاب القصصية المكوّنة لمثال النقل كمواضع يمكن أن تتمركز فيها الأشياء المرغوب فيها . ولذلك فالنقل (أو التحويل) يمكن أن يأوّل كحرمان (privation) : (انفصال : disjonction) أو كاسناد (attribution) = (اتصال : conjonction) .

ويراد من هذه الشكلنة التي قد تبدو من باب الزخرف الاصطلاحي تصوّر جديد للوحدة الانجازية قائم على استبدال

(40) انظر كتابه : Eléments de linguistique générale، أصول ألسنية عامة .

الملفوظ الاسنادي بالملفوظ الناقل نتيجته النظرية أن القيم والأشياء لا تكتسب فحسب بل تنتقل وتتحول من قطب الى آخر . فاذا اسند شيء الى فاعل حاكم أو مهيمن فذلك لان فاعلا طائعا أو خاضعا حرم منه . فاكتساب القيمة هو في آن واحد حرمان من نفس القيمة . فالبطل لا ينتصر الا اذا هُزم الفاعلون المضادّون ولذلك فالانتصار والفشل نتيجة مزدوجة متزامنة حتما .

وجملة هذه التحويلات تجعل المسار القصصي خالقا للقيم وللدلالات اذ بدون عملية النقل هذه لا يتغير الوضع الأصل في الحكاية ولا تتولّد المعاني الجديدة بل وتفتقر الحكاية حتى الى بنية وظائفية فالملفوظ الناقل عنصر بنيوي أساسي في القصّة اذ يكسبها الزمنية والجدلية اللازمة .

وفي اطار شكلنة فكرة الفعل يرى غريماس أنه لا بدّ من اعتبار صيغ الفعل (les modalités) التي يعرّفها كامكان أو ضمنية الفعل (virtualité du faire) اذ هي تمكن الفاعل من القيام بالعمل الانجازي الفعلي . فالفاعل لا يقدر على الانجاز الا اذا اكتسب معرفة كيفية الفعل (savoir-faire) أو القدرة على الفعل (pouvoir-faire) ومن ثمة وجب التفريق بين نوعين من الانجازات :

— الانجاز الرامي الى اكتساب القيم الصيغية ونقلها .



— الانجاز الرامي الى اكتساب القيم الموضوعية ونقلها .

فالانجاز الاول يخلق ضمنية أو طاقة الفعل بينما يخلق الانجاز الثاني الفعل المصلح للافتقار والمغيّر للمعاني والقيم الأصلية . وبما أن ارادة الفعل هي التي تجعل الفاعل قادرا على القيام بالانجاز الاول المتّسم باسناد القيمتين الصيغيتين : المعرفة والقدرة ، يجدر ان نرتّب الصيغ حسب ورودها في المسار القصصي :

ارادة الفعل ← معرفة الفعل ← القدرة على الفعل ← الفعل

فمن شأن هذا الترتيب أن يساعد على ابراز تسلسل الانجازات المختلفة (détermination des unités performancielles) . فاكتساب القيمة الصيغية للقدرة هو وحده الذي يجعل الفاعل قادرا على القيام بالانجاز . كما ينتج عن اكتساب المعرفة اسناد القدرة على الفعل التي لا بدّ منها لتحقيق الانجاز . الا أن اكتساب المعرفة لا يبدو ضرورة لاكتساب القدرة على الفعل اذ يوجد نوعان من الفاعلين : الفاعلون « العارفون » (sujets savants) الذين تتأتى طاقتهم الانجازية من معرفة كيفية للفعل والفاعلون « القادرون » بطبعهم وهم يتّسمون عادة بطاقة بدنية كبيرة . وبالتالي فلا انجاز موضوعي (performance objective) أي لا فعل يرمي الى اصلاح الافتقار الحاصل الاّ بعد الانجاز الصيغي

(performance modale) وهذا التسلسل الزمني للانجازين يمكّن من ابراز الطاقة الحادثة التي هي شرط أساسي وهيكلي لتغيير الدلالات والمعاني وتوجيه المسار القصصي في الاتّجاه الذي يرتضيه السارد .



# القسم التطبيقي

# التحليل الوظائفي للحكاية الفرنسيـــة

## "اللحيـــة الزرقـــاء" (41)

**ملخص الحكاية :**

كان في قديم الزمان رجل مفرط الغنى ولكنّه دميم الخلقة مخيف بسبب لحيته الزرقاء وكانت تسكن بجوار قصره امرأة ذات وقار فخطبها في احدى بنتيها . ولكن أبت الفتاتان التزوج به فعرض عليهما وعلى أمهما أن يقضين صحبة أعزّ صديقاتهن بضعة أيام في أحد قصوره بالريف وبعد مرور ثمانية أيام من اللهو قبلته الفتاة الصغرى زوجا لها وتمّ

---

(41) من تأليف بيرو Perrault في القرن السابع عشر ميلادي .

الزواج في المدينة . ثم اضطرّ الزوج للرحيل والتغيب مدّة ستة أسابيع على الأقل . وقبل مغادرته القصر سلّم لزوجته كل مفاتيح المنزل ومنعها منعا صريحا من استعمال مفتاح معيّن والدخول الى غرفة في الطابق الأسفل فوعدته بالاطاعة ولكنّ المرأة لم تطق صبرا ودفعها حبّ الاطلاع الى فتح باب الغرفة الممنوعة فوجدت فيها أجسام زوجات اللحية الزرقاء اللاتي سبقنها فنبحهن الواحدة تلو الأخرى . ومن شدّة روعها سقط المفتاح من يدها وكانت الأرضية ملوّثة بالدم المتجمّد . وبعد أن التقطت المفتاح وأغلقت الغرفة لاحظت أن المفتاح تلوث بدوره بالدم فحاولت تنظيفه ولكن بدون جدوى وحال رجوع اللحية الزرقاء من السفر استردّ مفاتيح القصر وما لبث ان لاحظ أنّ زوجته دخلت الغرفة المحجّرة فجرّد خنجره وهمّ بذبحها لكنها توسّلت اليه أن يمنحها بعض الوقت لتتمكّن من الدعاء والابتهال قبل الموت . فصعدت الى الطابق الأعلى من القصر ونادت أختها طالبة منها أن تراقب من أعلى برج القصر مقدم أخويهما الفارسين الذين وعداها بزيارتها في ذلك اليوم بالذات . وهنا تتبادل الاختان السؤال والجواب : (ـ يا أختاه هل ترين شيئا ؟) (ـ لا أرى شيئا .) ثم تجيبها أنها تشاهد غبارا يبعث في قلبها الامل لكنه ينجلي عن قطيع خرفان . وتعيد الزوجة ـ الضحيّة السؤال فتجيب الاخت أنها ترى فارسين قادمين في اتّجاه القصر ولكنّهما لا يزالان بعيدين . فتيقنت الزوجة أن أخويها لن يتأخرا عن



الحلول بالقصر . وأمام الحاح اللحية الزرقاء وزمجرته نزلت الزوجة وارتمت عند قدمي السفّاح الذي تمكّن من شعرها ولما رفع خنجره مستعدّا لنبحها فتح الأخوان الفارسان الباب بشدّة وقبضا على المعتدي وأردياه صريعا . وبذلك تمكّنت الزوجة من اكتساب جميع ممتلكات اللحية الزرقاء الذي لم يكن له وريث فأنفقت جزءا من هذه الثروة في تزويج اختها وجزءا آخر في تحسين منصب أخويها وتزوّجت برجل شريف أنساها ماضيها المريع .

### I ـ الوضع الأصل :

اننا ان تناولنا بالدرس الوضع الأصل لحكاية بيرو لاحظنا أنه يتميز بعنصرين مختلفين :

#### أ) حالة افتقار :

1) كان اللحية الزرقاء دميم الخلقة : افتقار بدني . وهو شخص مخيف : «وكان هذا يجعله دميما ومفزعا لدرجة أن كلّ النساء والفتيات كنّ يهربن أمامه ، وتجدر الاشارة الى أن الافتقار يرد هنا في شكل ذاتي اذ يتعلّق بالشذوذ البدني (لحية زرقاء) الذي يميّز هذه الشخصية التي يعتبر اسمها بمثابة المجاز المرسل (وهي صورة بلاغية قوامها ذكر الجزء للتعبير عن الكلّ : synecdoque) .

2) وجود سرّ : افتقار على مستوى المعرفة : «والذي كان يقرف أكثر أنه تزوّج نساء كثيرات وأن أحدا لم يكن يعرف ما آلت اليه تلك النساء .»

3) يريد اللحية الزرقاء أن يتزوج احدى بنات «جارته ولم تكن الاثنتان ترضيانه زوجا » .

ب) يعوّض الافتقار البدني والمعرفي (cognitif) بكمال على مستوى الملكية «رجل له في الريف أوان ذهبية وفضيّة وأثاث مطرّز وعربات كلها ذهب » وهو توازن موضوعي . وبما أن بنتي الجارة لم ترغبا في الزواج به («كانت كل واحدة تريد أن تزوّجه الأخرى » ) وجب اخضاعهما لاختبار ترشيحي القصد منه خلق الارادة أو الرغبة عند احداهما (انجاز صيغي) .

### II - الاختبار الترشيحي :

يستضيف اللحية الزرقاء البنتين مع أمهما وصاحباتهما في منزل من منازله الريفية حيث تقضين ثمانية أيام كاملة : «ومضى الوقت كلّه في التنزّه والصيد البري وصيد السمك »

وحين ينتهي هذا الاختبار تقبل البنت الصغرى الزواج من اللحية الزرقاء فاكتساب « الرغبة » يغيّر المعطيات الأولى ويدمج في الحكاية وحدة قصصيّة جديدة انطلاقها زواج الرجل الشاذ . وأحسن طريقة لفهم هذا التغيّر المثال التالي :



رفـض ← « اكتساب الارادة » ← قبـول

| رفض | قبول |
|---|---|
| «لم تستطع أن تقبل الزواج من رجل له لحية زرقاء » | «وشيئا فشيئا وجدت الصغرى أن لحية ربّ الدار لم تعد بنفس الزرقة وأنه رجل مهذّب جدا ». |

اختبار ترشيحي

ونتيجة هذا الاختبار الترشيحي ما حدث عند الرجوع الى المدينة حيث تمت مراسم عقد الزواج . فهذا **العقد ترخيصي** (contrat permissif) بما أن الفتاة الصغرى قبلت بكلّ حريّة الزواج من اللحية الزرقاء . ولكن هذا الزواج المصلح للافتقار (عدد 3) سيمكّن الفتاة من اصلاح الافتقار (عدد 2) المعرفي : اللغز المتعلّق بمصير النساء اللائي تزوّجن هذا الرجل الشاذ . فالاختبار الرئيسي في الحكاية يدور حول هذا السرّ واصلاح هذا الافتقار .

### III - الاختبار الرئيسي أو اكتساب المعرفة :

يرى غريماس أن الاختبار الرئيسي (épreuve principale) هو الفترة الحاسمة في النص والأكثر حركية غالبا اذ يصارع فيها البطل مباشرة القوى المعادية له وينتهي الى امتلاك بغية بحثه . وهذه المقطوعة الانجازية في نصّها تبدأ بوظيفة

رحيل ( « أجبر اللحية الزرقاء ... على السفر الى الرّيف مدّة ستة أسابيع على الأقل » ) . ويسبق هذا الرحيل كالعادة منع كما يتبعه خرق .

★ **المنـــع** : («أما هذا المفتاح فهو مفتاح الغرفة الموجودة في آخر الرواق الكبير بالشقة السفلى :. افتحي كل شيء وادخلي أينما شئت لكن بالنسبة لهذه الغرفة الصغيرة فأنا احجّر عليك دخولها » ) .

وقد رأينا أن الوظيفة (منع) ترمي الى حماية أحد أفراد العائلة من حيل معتد . أما في هذه الحكاية فالشخصية التي تعبّر عن هذا المنع تصبح هي نفسها معتد فاللحية الزرقاء يريد بكلّ قواه أن يخفي سرّه ولذلك كان شرط الحياة الزوجية معه هو « عدم المعرفة » بينما يقترن الوصول الى المعرفة بالوصول الى الموت .

وعلى هذا الأساس ورد المانع في هذه الحكاية في شكل مهدّدومعتد ممكن : « ويجب عليك انتظار نتائج غضبي في حالة الخرق أي إن أنت فتحتها » .

★ **وظيفة الخرق** : «كانت رغبتها قويّة بحيث لم تستطع أن تتغلّب عليها . فأخذت المفتاح الصغير وفتحت مرتعدة باب الغرفة الصغيرة » ويترتّب عن وظيفة الخرق هاته اصلاح الافتقار أي اكتساب المعرفة وتتمثل المعرفة هنا في الاطلاع



على سر المكان المحجّر فهو المكان الذي ذبحت فيه نساء اللحية البيضاء وضحاياه . ولكن هذا الاصلاح يخلق شكلا آخر من الافتقار فيتحوّل المفتاح الى أداة سحرية اذ يصبح المفتاح **علامة** الخرق ويقود الزوجة الى العقاب أي الموت : «يجب أن تموتي يا سيّدتي وفي الحين » (وظيفة العقاب) . وفي البرهة الزمنية التي تسبق ذبح الزوجة يتمطط الخطاب بتكرار وظيفة واحدة . فيعاد سؤال الزوجة لأختها أربع مرات («يا أختي ألا ترين أحدا آتيا ؟ » ) ويعاد جواب الأخت مرتين ( « لست أرى الا الشمس التي تذري والنبات الذي يخضر » ) . أما الجواب الثالث فهو نوع من « الغلط » بما أنّه يمكن تأويل غبار القطيع الكثيف كعلامة وصول الفارسين المنتظرين .

وأخيرا تتدرج بين كلام الصغرى واختها نداءات اللحية الزرقاء وتهديداته : («انزلي بسرعة أو اني صاعد ... هيا انزلي بسرعة أو سأصعد ... وصاح اللحية الزرقاء صيحة ارتعد لها المنزل» ) . فهذا التمديد الخطابي الناتج عن تكرار نفس الوظيفة في فترة حاسمة من الحكاية يعد عنصرا تشويقيا الغرض منه استقطاب اهتمام القارئ . ولكن لهذا التمديد وظيفة أخرى تتمثل في تأخير جريمة اللحية الزرقاء الى حدّ يجعل الفارسين يصلان في الوقت المناسب لتخليص اختهما (وظيفة نجدة الشخصية الضحيّة) . وهذا ما يمنع المعتدي من انجاز اساءته (actualisation du méfait) فتنقلب الاوضاع

ويصبح المعتدي ضحيّة الاساءة (اذ يقضي الفارسان على اللحية الزرقاء) .

★ **وظيفة مكافأة** : لا تنتج هذه الوظيفة بالنسبة للزوجة عن طاقة انجازية اذ هي شخصية - ضحيّة لا تقوم بأي عمل بطولي . فاكتسابها أموال وممتلكات اللحيّة الرزقاء مترتب عن عقد الزواج وعن غياب أي وريث آخر للمعتدي بينما يصحّ معنى المكافأة بالنسبة للأخوين الفارسين وللأخت الذين قاموا بالعمل «المنجد» وقتلوا المعتدي .

## محاولة تأويل الحكاية :

اذا اعتبرنا ان مسعفي الزوجة هم أخواها وأختها اللذان خلّصوا أختهم البطلة - الضحية من مخالب جلاّدها وهو زوجها ، نرى أن العلاقة التضاددية هي في نفس الوقت علاقة زوجية بينما العلاقة الاغاثية الانجادية علاقة أخوية . فاللحية الزرقاء ذبح زوجاته العديدات ولذلك لم يستطع تكوين عائلة بل هو يفتقر الى اسم ولقب يدمجانه في صلب المجتمع (اذ أن الاسم رمز لذاتية الشخص ولكيانه الاجتماعي) ولعلّ أفضل دليل على شذوذ هذه الشخصية فقدانها لاسم ولوريث . فبإزالة نسائه أو بذبح المرأة كجنس يقضي اللحية الزرقاء على جهاز التناسل ويمنع الانسانية من البقاء على قيد الحياة ومن التجدّد . فكان من اللازم ذبح الذابح حتى يدوم المجتمع



ويحافظ على حركيّته الانجابية وبهذه الصفة نبرّر بروز أفراد عائلة الزوجة كابطال منجدين مخلّصين لأختهم من هذا الزوج الشاذ على مستوى الظاهر البدني وعلى مستوى الباطن الجنسي .

# التحليل الوظائفي للحكاية الشعبية التونسية

## « سبع صبايا في قصبايا » (42)

**ملخّص الحكاية** : يحكى أن زوجة تاجر غني توفيت تاركة له سبع بنات . ولمّا رأى أصحابه وحكماء القرية ما أصبح عليه التاجر من همّ وحزن شديدين أشاروا عليه بالالتحاق بقافلة الحجاج القاصدة مكة . وقبيل سفره أمر التاجر بناته بعدم مغادرة المنزل طيلة غيابه وبملازمة الحذر ووفّر لهنّ كل ما قد يحتجن اليه في هذه المدّة الطويلة . ولكن سرعان

---

(42) قام الناصر خمير بترجمة هذه الحكاية باللغة الفرنسية ونشرها بباريس سنة 1975 (Maspero) تحت عنوان Les sept filles et l'ogresse في كتابه : الغولة . L'Ogresse

ما نفد الكبريت ووجب مغادرة المنزل بحثا عن النار . في صبيحة يوم من الأيام ذهبت احدى البنات للقرية ولمحت عن بعد دخانا متصاعدا فقصدت مصدره ووجدت نفسها فجأة أمام غولة ضخمة كانت ترحي حبوبا وهي جالسة بين دجاجات بيض . وتذكّرت الفتاة السابعة أن الغولة لا تمسّ بسوء كل من شرب من لبنها فارتمت على ثديها الأيسر ونالت قسطا وافرا من اللبن . ولما شعرت الغولة بوجود الفتاة سألتها عن سبب زيارتها فأجابتها الفتاة. لكن الغولة اشترطت عليها أن تقطع اصبعها الاصغر مقابل جمرة النار المطلوبة . فوافقت الفتاة وعادت الى منزلها حاملة الجمرة والدم يسيل من اصبعها المبتور . وكانت محلّ عطف عصفور رأى المشهد وفهم خديعة الغولة فأخذ يحثي التراب على آثار الدم الاّ ان الفتاة لم تع معنى هذا التصرّف فأطردت العصفور وشتمته واجبرته على العدول عن صنيعه . ولم يكد الليل يخيم على القرية حتى قصدت الغولة منزل الفتيات السبع مستهدية بآثار الدم . وعند وصولها طرقت الباب وأجابت البنات مغيّرة صوتها أنها عمتهن جاءت لزيارتهن . لكن أصغر الفتيات حذّرت اخواتها من خديعة الغولة وأكدت أن لا عمّة لهن . كما انتصب كلبهنّ أمام باب المنزل وخاطب الزائرة بشدّة : «أنا زنادا ، أحرس هذا المنزل وأرعى بنات سيّدي فالويل لمن يتجرأ على الاساءة لهن » . وأما القط فقد ارتمى على باب المنزل وأخذ يخدشه بمخالبه . ففزعت



الغولة وفرّت بسرعة . ولكنها عادت بانتظام تطرق باب الفتيات في الليالي الموالية ونجح الكلب والقطّ كل مرة في طردها وتخويفها . الا أن الوحدة والرتابة ولدتا بطول المدة شيئاً من الحزن والقلق في قلوب الفتيات اللائي أحسنّ الظن بهذه المرأة التي تزورهن كل ليلة وتواظب على طرق بابهنّ واعتقدن أنها قد لا تكون الغولة وأنها قد تحكي لهن قصصا عجيبة وقررن في آخر الامر فتح الباب رغم اعتراض أختهنّ الصغيرة التي وجب اسكاتها بالضرب المبرّح . لكن الغولة اشترطت على الفتيات الستّ قتل الكلب والقطّ قبل دخولها للمنزل فقامت الفتيات بذلك وعرض جلد الكلب أمام المنزل لطمأنة الغولة .

وعند رجوعها في الغد رأت الغولة جلد الكلب قد تصلّب تحت الشمس فسكن روعها ولما بادرت بالدخول نطق الجلد وانطلق منه هذا الصوت مجاوزا الموت : «أنا زنادا ، حارس هذه الدار ، أسهر على رعاية بنات سيّدي . الويل لمن يتجرّأ على مسّ شعرة واحدة منهن » فتملّك الفزع الغولة التي لاذت بالفرار . وعادت في صبيحة الغد طالبة من البنات حرق جلد الكلب ورمي رماده في البحر ووعدتهن بالعودة عند غروب الشمس. فانجزت الفتيات في الحين أوامر الغولة وبقين في انتظارها ما عدى أصغرهن التي اختفت في قبو . وحال وصولها الى المنزل التهمت الغولة الأخوات الستّ الواحدة تلو الأخرى ولكنها أصرّت على ابتلاع الفتاة السابعة فقامت

بتفتيش جميع اركان المنزل الى أن اكتشفت المنفذ الموصل الى القبو لكن الفتاة تفطّنت الى ذلك ففرّت عن طريق مخرج سرّي وكانت تدعو الله أن يمدّ لها يد المساعدة . وما فتئت أن أدركت مطاردة الغولة لها فالتمست النجدة الالاهية واذا بغصون قصب تنفتح أمامها فولجت فيها الشيء الذي نجّاها من ملاحقة الغولة . ثم تعرفت الفتاة على شاب تزوّجها وأنجبت منه طفلا ، وقضت بجانبه أياما هنيئة . ولكنّها في يوم من الأيام شاهدت فرسا بيضاء جميلة أصيلة تقترب من منزلها فقرّر زوجها الاحتفاظ بها . الا أن الزوجة لاحظت ذات يوم الفرس توجّه لها نظرات عدوانية فارتبكت وأيقنت انها ليست سوى الغولة متنكّرة وأمرت زوجها بقتلها وحرقها . وبعد أن عادت الطمأنينة الى البيت ظهرت في حديقة المنزل ذات يوم شجرة رمّان فأغمّ ذلك المرأة ومنعت أفراد العائلة من لمسها ولكن ابنها أصرّ على تناول ثمارها الشهية فاضطرّت الأم الى قطف رمّانة وعندئذ قذف الغصن بحبّة في عينها فأيقن زوجها أن الغولة رغم موتها تمكّنت من التنكّر مرّة ثانية ملحقة الأذى بضحيتها .



## التحليل الوظائفي

تبدأ هذه الحكاية بذكر نوعين من الانفصال (موت الأم ورحيل الاب الى مكّة) ولكن وظيفة منع (interdiction) تسبق سفر الأب اذ يعتبر هذا الاخير حامي البنات وواقيهن من كل أذى . فقد حجّر الأب على بناته مغادرة البيت عند غيابه ووفّر لهنّ لوازم المعيشة . ولذلك فرحيل الأب عنصر وظائفي هام اذ يخوّل للغولة التدخّل والتهام فريساتها . وكما سلف أن ذكرنا في العرض النظري كثيرا ما تزوّج الحكايات الشعبية وظيفة منع بوظيفة خرق وهذه الوظيفة الأخيرة هي العنصر البنيوي الذي يحبك العقدة القصصية .

وفي هذه الحكاية افتقرت البنات الى الكبريت فوجب

انتهاك تحجير الأب واضطرّت الفتيات الى ايفاد واحدة منهنّ بحثا عن النار . فوظيفة حصول افتقار (établissement d'un manque) تسبّبت في الخرق وشنّت تسلسلا وظائفيا يجدر بنا تبيّنه .

**الافتقار** : البحث عن النار .
**الفــاعل** : الفتاة السابعة .
**البغيــة** : اكتساب الكبريت .
**المانـــح** : الغولـــة .

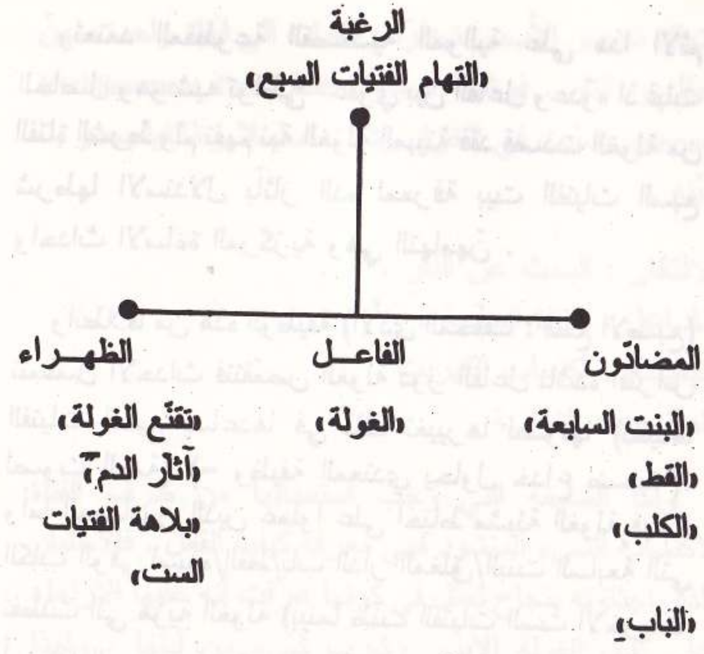
وأما الصيغة التي وجب استعمالها من طرف الفتاة لاكتساب الشيء المنشود فهي معرفة كيفية الفعل . فالاختبار الذي اجتازته بنجاح تمثّل في كونها عرفت أنه عليها الارتماء على ثدي الغولة الأيسر وشرب شيء من لبنها . ولهذا أصلحت البنت افتقارها واكتسبت النار . لكن الاختبار يحتوي على عنصر سلبي هو اشتراط الغولة أن تقطع اصبع الفتاة مقابل الجمرة اذ يمكن اعتبار هذا التصرّف كحصول أذى مخفّف (méfait atténué) .

وعلى مستوى التفكيك الوظائفي وتحديد المقاطـع القصصية (séquences narratives) نرى أن هذه السلسلة من الوظائف يمكن أن تشكّل وحدة متناسقة تبدأ بحصول افتقار وتنتهي باصلاحه ولكن هذه الوظيفة الختامية تقترن بحصول اساءة (قطع الاصبع) .



وتعتمد المقطوعة القصصية الموالية على هذا الاثم الحاصل وهو شبه تواطئ عفوي بين الفاعل وعدوّه اذ قبلت الفتاة الشرط ولم تفهم نية الغولة المبيتة فقد قصدت الغولة من شرطها الاستدلال بآثار الدم لمعرفة بيت الفتيات السبع واحداث الاساءة المركزية وهي التهامهنّ .

وانطلاقا من هذه الوظيفة (الأذى المخفّف : قطع الاصبع) تتسلسل الاحداث فتتقمّص الغولة دور الفاعل ناشدة افتراس الفتيات السبع يساعدها في ذلك تغييرها لصوتها (تقليدها لصوت العمة) (= وظيفة المعتدي يحاول خداع ضحيته). وأما المضادون الذين عملوا على احباط مشيئة الغولة فهم : الكلب الوفي لسيده/القط/باب الدار المغلق/البنت السابعة التي تفطّنت الى هويّة الغولة (بينما ظنّت الفتيات الستّ الأخريات أن هذا الصوت قد يكون فعلا صوت عمّتهن جاءت لنقصّ عليهن حكايات فعمدن الى تذليل الصعوبات التي حالت دون دخول الغولة : ضرب الأخت السابعة وقتل القطّ وقتل وحرق الكلب) .




وترتّب على صنيع الفتيات الستّ ( وهو شبه تواطئ عفوي مع المعتدي) تمكّن الغولة من التهامهنّ (ما عدى البنت السابعة التي اختفت في القبو) ← وظيفة اساءة او الحاق أذى بالشخصيات الضحيّات الستّ . لكن وظيفة اساءة (méfait) في هذه الحكاية لها ثلاثة معان : أوّلها اثم حاصل للفتيات الملتهمة وثانيها اصلاح لافتقار الغولة إلى ابتلاع فريساتها وثالثها اصلاح منقوص لان المعتدية لم تتمكّن من الفتاة السابعة . ولذلك يشكّل العنصر الثالث عنصرا صيغيا



(modal) جديدا (رغبة الغولة في التهام الضحيّة الأخيرة) ترتكز عليه الوحدة القصصية الموالية .

تنطلق هذه الوحدة من محاولة فرار الضحيّة التي تقترن بمطاردة المعتدية (fonction poursuite) . لكنّ هذه الملاحقة ترد في ثلاثة أشكال مختلفة :

أ) اقتفاء أثر الفتاة : لكن النجدة الالاهية حالت دون انجاز رغبة الغولة.(ولوج الضحيّة في اغصان القصب) ← فشل الغولة

ب) بعد زواج الضحية برزت المعتدية من جديد متقنّعة في شكل فرس بيضاء ولكن الضحية تفطّنت الى نيّة الحيوان وأمرت بقتله وحرقه ← فشل الغولة .

ج) ظهرت المعتدية من جديد في شكل شجرة رمّان ورغم احتياط الضحيّة تمكّنت الغولة من بلوغ هدفها بالاساءة (méfait) لضحيتها ← انتصار المعتدية .

يملي علينا هذا التركيب الوظائفي جملة من الملاحظات . فالاختبار التمجيدي مضمر تماما اذ تنتهي الحكاية بهذا الاسلوب السلبي التشاؤمي (انتصار قوّة الشرّ والاثم) . وبصفة عامة فالمسار القصصي في هذه الحكاية يكاد يتلخّص في شكل المطاردة المباشرة ثم المقنعة اذ أن المعتدي هو الشخصية البارزة المركزية،فالحكاية لا تدمج بطلا يعمل على

القضاء على المعتدي بل ان تصرّف الفتيات يتمثّل بالنسبة للاخوات الست في سذاجتهن وبالنسبة للفتاة السابعة المتفطنة فهو يقتصر على الارتباك والفرار . فكأن الحكاية الشعبية لا تربط بين الأنوثة والبطولة والطاقة الانجازية . وتتصوّر هذه الحكاية الكون مزدوجا تقوده قوّتان : قوّة الخير (النجدة الالاهية الفعلية) وقوّة الشرّ المجسّمة في الغولة . وتتّسم هذه القوّة بعنادها واصرارها ودأبها على متابعة فريستها . فالغولة لم تعدل عن مرماها رغم قتلها من قبل الزوج وقد تدخلت أربع مرات لانجاز فعلها ـ كما أنها تنكرت في ثلاثة أشكال : قلّدت صوت العمة / تقنّعت في شكل فرس ثم في شكل شجرة رمّان فكان قناعها الاول انساني والثاني حيواني والثالث نباتي فكأن الكون برمّته ممثلا بأصناف مخلوقاته الثلاثة مطبوع بقوّة الشرّ . الاّ أن تكرار عملية ظهور المعتدي لا يعني استمرار المطاردة وثبوتها فحسب اذ يمكن اعتباره كذلك اختبارا للبطل ـ الضحيّة، فالفتاة السابعة يقظة حذرة استطاعت بفضل فطنتها أن تفلت مرّتين من مخالب المعتدي . ويمكن بالتالي أن نوفّق بين هذا التركيب الحكائي والتفكير الديني الاسلامي : فالانسان مهدد ويكاد يكون مكبّلا بقوى الشرّ ولكنّ فضله وقيمته في طاقته على الصمود ومقاومة هذه الاغراءات والنزوات . فالله موجود في الكون مصبغ ومستجيب الى طلبات عباده ولكن قوّة الشرّ قوّة أرضية محدقة بالانسان تهدّده في كل حين بالزوال .



وممّا لا شك فيه أن لهذه الحكاية التونسية مدلولات نفسانية شائعة في الحكايات الشعبية كالعلاقة العضوية بين أكل لحم البشر (anthropophagie) والعملقة والخوف الطفولي (peur infantile) ولكن دراسة هذه المعطيات تؤول بنا حتما الى التساؤل عن الخيال اللاشعوري الجماعي وعلاقته بعالم الطفولة وقد يبعدنا ذلك عن نطاق بحثنا .

# أمثلة تطبيقية مستمدة من أقاصيص "بيت سيء السمعة" لنجيب محفوظ

تبدأ أقصوصة قبيل الرحيل بهذه الجملة : «لم تبق الا أيام معدودة قبيل الرحيل» ويبدو فيها الرحيل كعنصر هام في تسلسل أحداث الحكاية اذ أنه السبب الذي يجعل البطل يخرج عن نطاق تصرفاته العادية . وان كان النص القصصي يتوقف قبل الحدث الذي يكونه الرحيل أي عندما يدرك البطل أن مرافقته استعملت معه حيلة انطلت عليه فالجملة المذكورة ، بما أنها أول جملة في النص القصصي ، تكون سابقة لا بالنسبة للرحيل فقط بل بالنسبة لكل أحداث القصة وهي من ناحية أخرى سابقة ذاتية رغم أن الشخصية المذكورة معرفة بضمير الغائب وهذا ما تظهره بقية النص :

«لم تبق الا أيام معدودة قبيل الرحيل . لذلك بدت الاسكندرية لطيفة جذابة كما ينبغي لها قبيل الرحيل . وهو لا يدري متى يراها مرة أخرى» فالنظرة الاستطلاعية للرحيل هي من فعل الشخصية اذ يبدو من بقية النص أن هذه البداية تعبر عما يختلج في مشاعر هذه الشخصية .

وفي حلم **نصف الليل** يستعمل نجيب محفوظ لاحقة موضوعية في أول القصة كذلك بعد ذكر شخصيته ومكانتها الاجتماعية ويظهر اللجوء الى اللاحقة في استعمال صيغة الماضي بعد صيغة الحاضر : «أم عباس امرأة جميلة ، عرفت في الحي بجمالها ، ويتطلع اليها أصحاب الانواق كما يتطلع أهل الخلاء الى عين ماء . وهي الى ذلك تملك عمارة قديمة من أربعة أدوار غير ثلاثة دكاكين أسفلها ولذلك اعتدها الاهالي وكلهم فقراء حلما مُوشى بالذهب ويوم توفي زوجها بائع المسابح والمباسم والأوراد كانت في حوالي الأربعين» . فوفاة الزوج حدث في الحكاية سبق بداية زمن النص القصصي الموافق للجملة التالية : «أم عباس امرأة جميلة (...) يتطلع اليها أصحاب الأنواق» وروده في النص عبارة عن لاحقة موضوعية يفسر بها الراوي تطلع أهل الحي الى هذه المرأة الجميلة والغنية نسبيا أي أن ترملها السابق يجعل منها في بداية النص القصصي مركزا لصراعات أهل الحي .

وفي القصة التي أطلق نجيب محفوظ اسمها على كامل



المجموعة ترد الجملة التالية :«وتبادلا السؤال عن الأسرتين فتردد ذكر من تزوج ومن مات ومن يقيم في القاهرة ومن انتقل الى الأقاليم» وتروي هذه القصة لقاءا بين أحمد وميمي بعد غياب دام عشرات السنوات والجملة الآنف ذكرها هي اذن مجمل يلخص في كلمات على مستوى النص القصصي أحداثا دامت سنينا طوالا على مستوى زمن الحكاية المقصوصة وهي هنا كمجمل تلعب دور التخلص الطبيعي بين مشهدين .

ويمكن اعتبار المقطوعة النصية التالية والمأخوذة من أقصوصة **الرماد** توقفا : «وهو قصير القامة كصبي ولكنه عريض الصدر كمصارع ولونه أسمر داكن مشوب بصفرة ومن عينيه الصغيرتين تطل نظرة غير مأمونة» بينما لا ينطبق هذا التعريف على وصف ميمي في بداية **بيت سيء السمعة** : «سيدة واضحة الكهولة، مقعرة الخدين من ذبول، بارزة الفم ، تعكس عيناها نظرة متعبة ، وتضفي عليها ملابس الحداد تجهما وكآبة» والفرق بين المقطعين أن الأول وصف موضوعي يطابق ديمومة صفرًا للحكاية اذ هو متواجد قبل بداية أحداثها بينما يعتبر الثاني وصفا ذاتيا متعلقا بالنشاط البصري لشخصية الحكاية .

وتبرز المقارنة بين مقطوعتين أخريين من **كلمة في السر** و**قوس قزح** الفرق بين الاضمار المنصوص عليه والاضمار

غير الصريح . ففي المقطوعة الأولى : «وبعد مرور ستة أشهر كتب فؤاد أبو كبير خطابا آخر الى ابنه الدكتور» يسقط الراوي ستة أشهر من زمن الحكاية ينص عليها في خطابه القصصي بينما يكتب في الأقصوصة الثانية التي تروي تداعي كيان الشاب طاهر وانسياقه شيئا فشيئا الى الجنون بسبب عدم تفهم أسرته: « ويوما ارتفع صوت هدي في البيت وهي تنادي في شبه استغاثة صائحة... » وهذه الجملة تنبئ أن اضمارا غير صريح طرح الفترة الزمنية الفاصلة بين هذا الحدث والحدث الذي سبقه .

رأينا أمثلة عن المجمل والتوقف والاضمار ويبين المثال التالي رابع ضرب من النسق أي المشهد الذي يعرّف بتضخم على مستوى النص يصحب الاحداث والفترات الهامة بحيث تقترب ديمومة النص القصصي من ديمومة الحدث : «وهتف وهو يترنح من السكر حتى طير الاطفال عن ملعبهم :

ـــ دلني على مليم واحد ورثته عن أبيك ؟

وتعلقت عينا عباس بالاطفال وكأنه لا يرى الرجل الآخر فأنذره هذا بسبابته صائحا :

ـــ ادفع الايجار أو فلتخل الدكان .

وسارع اليه بيومي اللبان ليهدئ من ثائرته ، وتودد اليه



بمعسول الألفاظ حتى مضى به بعيدا وحسنين يقول بلسان ملتو ونثار ريقه يرش وجه بيومي رشا :

ـــ معتوه وبلطجي »

فهذه المقطوعة الواردة في حلم نصف الليل والراوية لشجار حسنين وعباس حدث هام بالنسبة لعقدة الحكاية اذ هو ينبئ بمقتل الاول على يد الاخير ولذا فالمقطوعة التي يرد فيها تتسم بدقائق الوصف والحوار . ويبدو أن قصص نجيب محفوظ تقوم في أغلبها على السرد التابع وقد سبق أن رأينا أنه ان بدأ قصته بسرد آني بغية جعل القارئ يعايش السرد وينسجم معه سرعان ما يعود الى السرد التابع الذي قد يكون مطابقا أكثر لفطرته القصصية وكثيرا ما ترد قصصه في سرد تابع تقليدي بصيغة الماضي ومثال ذلك الهارب من الاعدام : «غزا الجيش الألماني الاراضي البولندية ...

انطلق الخبر من راديو مثبت في كوة بجدار الحجرة الوحيدة القائمة في الخرابة ، وترامى خارج الاسوار في أرض الخفير الواسعة وصاح دحروج بشدة :

ـــ هس ... اسمع انت وهي ...»

كما يظهر كذلك من خلال مجموعة بيت سيء السمعة أن الكاتب يميل الى السارد الغريب عن الحكاية رغم تواجد

رواة متضمنين في الحكاية في بعض أقاصيصه كالرماد مثلا فأكثر أقاصيصه تنبني على استعمال ضمير الغائب كما يبدو ذلك في القهوة الخالية : «قال محمد الرشيدي بنبرة أرعشها الحزن والانفعال :

— الى رحمة الله الرحيم ، الى جوار ربك الكريم يا زاهية ، يا رفيقة عمري ، الى رحمة الله ...

وانتحب باكيا وهو ينحني فوق الجثة المسجاة على الفراش» .

وقد يكون هذا الاختيار جديرا بالملاحظة خاصة ان نحن قارناه بانسياق أغلب القصاصين المعاصرين الى تفضيل السارد المتضمن في الحكاية منذ نظر ادجار آلن بو[43] لهاته الظاهرة وفسر عكوفه عليها بكونها تيسّر للقارىء تقمص شخصية البطل (identification) ومن ثم تجعله يقبل أحداث الأقصوصة على غرابتها . وان نحن قارنّا هذه الملاحظة بالملاحظة السابقة أي تفضيل نجيب محفوظ للسرد التابع فمن الممكن أن نفترض أن أغلب أقاصيص هذا الكاتب المنعوت بالمجدّد أميل الى أشكال القصة التقليدية وقد يفسر ذلك شهرته وشيوع مؤلفاته لدى أصناف مختلفة من القراء .

---

. Edgar Alan Poe (43)



# أمثلة تطبيقية مستمدة من رواية "برق الليل" للبشير خريف *

1) «وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره ، قسطلي السواد ، لامع يستدير وجهه الضاحك بين أذنين كبيرتين في احداهما خرص من المرجان الأحمر وتتألق عيناه النجلاوان في بياض ناصع وبصر حديد . وله أنف أفطس تشرق تحته أسنان بيضاء صافية . طويلة قوائمه ، خفيفةً حركاته» .

هذا المقطع النصي عبارة عن توقف على مستوى النسق يطابق ديمومة صفرا للحكاية اذ هو يرد في بداية القصة لتقديم الشخصية الأساسية بوصف خصائصها الجسمانية المعبرة عن نفسيتها .

---

* دار بوسلامة للطباعة والنشر ، تونس .

2) «يغلق الباب فينعزل عن العالم الخارجي ويستسلم الى نفسه . يبدأ بنقر متوازن خافت (...) ويشطح ويشطح ويشطح ، حتى تظهر الرغوة على شفتيه ويهده الجهد . فتصفر النحاسة صفيرا حادا ممدودا يدله على الوقت ، فيمسك ويرجع القوارير الى مكانها ويخبىء النحاسة والطبل والجرس ثم لا يلبث أن يرى من الكوة مثلث النجوم قد قامت زاويته فيتمم عمله الكيميائي وينام » .

يمثل هذا المقطع على مستوى علاقات التواتر مقطعا مؤلفا يروي مرة ما حدث عدة مرات اذ هو يبرز الوتيرة التي دأب عليها البطل منذ عهد له مولاه باعمال المخبر الليلية . ويقطع هذه الوتيرة نص مفرد يكوّن النص المؤلف بالنسبة له خلفية تمكنه من البروز : « استقامت له الأنغام ذات ليلة ... » ويروي هذا المقطع المفرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أي تفطّنَ برق الليل الى أن غانية كانت تراقبه منذ مدة : «وسمع ضحكة كتساقط الجوهر على الرخام .

رفع رأسه الى الكوة ، فرأى وجه امرأة شابة كأنها من الحور العين ، رآها تنسحب ضاحكة في الظلام » .

3) «مرت ليلتان ، مرت ثلاث ليال » .

هاتان الجملتان على اقتضابهما تعبران عن انتظار البطل لرجوع الوجه الجميل وتحسره على مضيّه وهما عبارة عن اضمار صريح .



4) « وتكرر هذا ليالي ... »

يعود اسم الاشارة هنا الى اطلال ريم من الكوة ومشاهدتها لرقصة برق الليل وانسحابها حين فراغه ويمكن اعتبار هذه الجملة نصا مؤلفا صريحا لورود فعل « تكرر » في الجملة .

5) «بات يلطم وجهه ويبكي ويلوم نفسه » .

يشير فعل « بات » الى مدة زمنية وسعها ليلة على مستوى زمن الحكاية بينما لا يستقطب ايراد الأحداث في نطاق النص القصصي أكثر من سطر ويدل هذا على أن هذه المقطوعة مجمل أو ملخص .

6) «وتمادى هذا الأمر ثلاثة أشهر . لم تغب عنه ليلة . ثم لم تظهر .

لم تظهر ليلة وليلة وليلة » .

في هذا المقطع طرافة اذ هو يورد اضمارين صريحين لكنهما مختلفين من الناحية الاسلوبية اذ يوحي العطف وتكرار لفظة «ليلة» في الاضمار الثاني بتحرق البطل الى رؤية ريم من جديد بينما يدل اختيار المؤلف للتعبير العادي «ثلاثة أشهر » وذلك في الاضمار الأول على أن هاته الفترة مرت بسرعة بالنسبة للبطل . ومن جهة أخرى تذكرنا عبارة « تمادى » بـ « تكرر » الواردة آنفا وتعبر الاثنتان عن تأثر

خريف بأساليب القصة الشعبية التي كثيرا ما تنصّ على تواجد السارد في النص القصصي بينما تحاول القصص الواقعية مثلا أن تمحو تظاهرات السارد أكثر ما يمكن ملقية الأضواء على الأطر والأفعال الجماعية .

7) «لم تظهر ، فما نبه ؟ وماذا فعل ؟

انه لا يعلم أن زوج الشابة عاد من الحج .

منذ عام ، قال الزوج لعروسه :

ـــ يا بنت الناس ، اشتاق قلبي الى حج بيت الله الحرام ، شوفي ما يصلح بك باش نبني عليك الباب (...) أتم استعداده ، وجاء لها بخادم صغيرة وبقطة ودجاجة وودّعها وانضم الى ركب الحجيج بعد أن بنى عليها الباب (...) وفي ليالي الشتاء الطويلة ، تشعل الكانون وتدخل هي ووصيفتها الحجرة وتقفلانها وتسمران بشواء الفول والحمص وسرد الخرافات . وأحيانا يغلب النوم الوصيفة فتبقى الشابة وحدها تكابد السهاد وهواجسه (...) تركت في بعض الليالي حجرتها مفتوحة ، طلبا للنسيم فطرق سمعها توقيع لطيف وتوالى ذلك ليالي (...) بيتت مصدر التوقيع ، فوجدت أنه يأتي من شرق الدار . فانتظرت حتى نامت الوصيفة ، وتسلقت شجرة النارنج (...) عاد الحجيج ورغت الابل المحملة بالخيرات وبركت أمام الدار (...) ذلك ما شغلها عن حضور شطحة برق الليل وموسيقاه » .



كل هذا المقطع النصي الوارد في ثلاث صفحات ونصف هو لاحقة تفسيرية يذكر المؤلف للقارئ عن طريقها سبب غياب ريم لكنه في نفس الوقت يربط الاحداث ببعضها فيفسر كذلك قدومها الى الكوة فيما سبق ورجوعها الى ذلك المكان بانتظام وبحرية كاملة . فيرتبط في ذهن القارئ مسار برق الليل بمسار ريم بحيث تمّحي غرابة زيارات ريم الليلية التي حيرت بادئ ذي بدء القارئ ولا زالت في النقطة الزمنية التي وصلها السرد هنا تحيّر البطل . ويتجلى في هذا المثال أن اللاحقة قد لا ترد في جمل معدودات بل تكوّن مقطعا نصيا طويلا يحتوي هو بنفسه على مشاهد واضمارات ومجامل وتوقفات كما يجمع المقاطع المؤلفة والمقاطع المفردة وغيرها . فالفقرة الذاكرة لرتابة عيش الزوجة ووصيفتها «في ليالي الشتاء الطويلة » هي عبارة عن نص مؤلف يقابل نصا مفردا يليه وهو الوارد في الجملة «تركت في بعض الليالي حجرتها مفتوحة ..... الخ ...» كما يذكّرنا استعمال المجمل في اللاحقة « وتوالي ذلك ليالي » باستعمالها في نطاق سرد مسار برق الليل : « وتكرر هذا ليالي » .

8) « ومثل ذلك وقع لبرق الليل .

فانه لما رأى الوجه الجميل بعد غياب مؤلم اشتدت خمرته واختلت الصفارة فلم يسمع صفيرها فانفجرت النحاسة وأهلكت جانبا من القوارير الثمينة والمساحيق النادرة »

لنتأمل هنا احدى وظائف السارد أي التنسيق المتمثل على مستوى الجملة الأولى في قرن حدثين ببعضهما ولنلاحظ أن هذه الجملة هي في نفس الوقت سابقة موضوعية ترمي لخلق عنصر التشويق اذ هي تلخص ما سيورده النص فيما بعد بمقارنته بما حدث للشابة التي عوقبت بالطرد اذ سيعلم القارئ بأسباب ودقائق طرد برق الليل الذي تشير اليه هذه السابقة ، بعد اطلاعه على المقطع الموالي .

9) «أما ذلك المندس بين الينشرية ، يحسب نفسه ندّا لهم ، وقد أكبره الناس وتحققوا أنه تونسي من بلاغته في السب ، عرفنا من تهامس رفاقه أن اسمه شعشوع .

ولنعرف الآنَ أنه كراكجي ، أي مهنته التجديف بالسفن» .

تبدو هنا كذلك وظيفة الراوي التنسيقية اذ هو يميّز بين المعلومات التي تحصل عليها القارئ (المرسل اليه) عن طريق الحوار والمعلومات المنقوصة أي تلك التي يتحتم عليه اثباتها في النص وذلك مرتبط بوظيفة أخرى هي الوظيفة الافهامية التعليقية للسارد . وقد يدل هذا التمييز في نفس الوقت على تعلق المؤلف بدور السارد تعلقا يجعله يتوقف للتذكير بالمعلومات التي سبق للقارئ الاطلاع عليها . ويبرز هذا المثال على مستوى آخر أن التوقف ليس دائما وليد الوصف بل قد تبرره الوظيفة التعليقية للسارد .



10) « كان قد اختطف امرأة من دار جواد (...) لكنه لم يبتعد كثيرا حتى أدركته الضابطية . وأفسدوا عليه عمله . وبعثوه يجدف بمركب السلطان (...) فتحيّن فرصة وترك رفاقه دون توديع وانضم الى كراكجية خير الدين (...) وبهذه الصفة ، عاد شعشوع الى تونس مع حملة خير الدين باشا »

هذه أيضا لاحقة موضوعية تطابق تماما المثال السابع الآنف الذكر . ويبرز هذا التطابق طريقة خريف في تقديم الشخصيات وربط الأحداث ، اذ هو يبدأ بذكر تداخل مسار شخصيتين [44] ثم يورد لاحقة تنبؤنا عن ماضي الشخصية الجديدة والاحداث التي قادتها الى النقطة الزمنية التي تقابلت فيها مع الشخصية الأولى وهي شخصية يعرف القارئ ماضيها .

11) «وفيما هو يتعصر ويتلوى ، أطلق اثنان من مهاجميه أيديهم ووقعا على الأرض مفضخة رؤوسهما ذلك أن برق الليل وثب على هراوة كانت ملقاة جانب الابل ، أدارها في الهواء وانقض بها على من والاه . فتحرر شعشوع وخاض الرجلان الأسود والأبيض معركة حامية ... الأسود بهراوته يدك الرؤوس فتتقد العيون بمائة نجمة وينكب أصحابها على الأذقان .

(44) برق الليل وشعشوع في المثال الحالي .

والأبيض يشدخ ، بجمعه ، الوجه ، فتنهد الاسنان وتتدفق الدماء » .

نلاحظ هنا انسياقا من سرع تابع الى سرد آني اكثر حيوية بالنسبة للقارئ وعلامة ذلك تعويض صيغة الماضي بصيغة المضارع . كما تبرز في هذا المثال لاحقة علامتها النصية « ذلك أن » التفسيرية اذ أن السارد يذكر لنا نتائج ضربات برق الليل قبل أن يورد الحدث المتمثل في انضمامه للمعركة وهو منطقيا سابق لوقوع الخصمين على الأرض . وكأن السارد تناسى هنا دوره ووصف المشهد من وجهة نظر شعشوع .

11) «فخرج وانضم اليهم . بينما صوت الزنجية » صاحبة اللمعة البيضاء يلاحقه : «شعشوع،آش نعمل باش نلقاك ؟» هذا النداء الصادر عن قلب ينازع الأحداث محبوبه والأحداث تنازعه هذا النداء هو نداء الحسناء تلك التي اختطفها شعشوع من دار جواد وذهب من أجلها الى الكراكة ، وهي التي أطلت عليه من المشرفية وضربت له موعدا بالمعرض » .

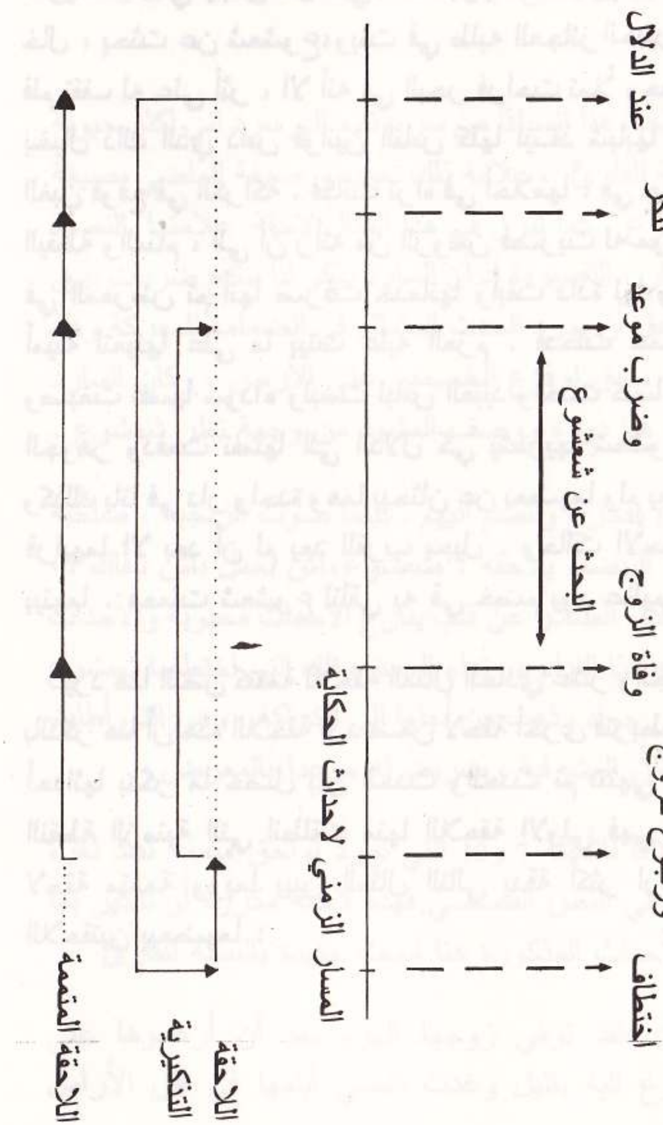
خلافا للأمثلة 7 و10 التي تورد لواحق متممة تسد ثغرة سابقة في النص القصصي فهذه لاحقة مكررة أو تذكير بما أن الأحداث المذكورة هنا ليست جديدة بالنسبة للقارئ .

12) «لقد توفي زوجها الهرم بعد أن أرغموها على الرجوع اليه بقليل وغدت تقضي أيامها في قلق الأرامل



الثريات اللاتي يجدن كل شيء الا جوابا لنداء قلب متفتح خال ، بحثت عن شعشوع،وبثت في طلبه العجائز الخبيرات فلم تقف له على أثر ، الا أنه في البحر فراحت تملأ وحدتها بخيال ذاك الذي داس قوانين الناس كلها لينقذ شبابها من الغبن فوقع في الكراكة . فكانت تراه في أحلامها ، في حالتي اليقظة والمنام ، الى أن رأته من الروشن فضربت له موعدا في المعرض ثم أنها صرفت خدمانها وأبقت دادة لها وفية أمينة لتعينها على ما بيتت عليه العزم . فدخلت حمّامها وصبغت نفسها سوداء ولبست لباس العبيد وأخذت كيسا من الجوهر وذفعت نفسها الى الدلال كي يشتريها شعشوع . وكذلك باتا في دار واحدة وهما يبحثان عن بعضهما ولم يعرفا قرابهما الا بعد أن لم يعد للقرب سبيل . وحالت الأحداث بينهما . فحملت شعشوع لتلقي به في خضم يوم عظيم »

يرد هذا النص كتتمة للاحقة المثال الحادي عشر والجدير بالذكر هنا أن هذه اللاحقة ترد ضمن لاحقة أخرى فترتبط بين أحداثها بذكر ما حصل بين الحدث والحدث ثم تنتهي عند النقطة الزمنية التي انطلقت منها اللاحقة الاولى فهي اذن لاحقة متممة وربما يبين المثال التالي بدقة أكثر ارتباط اللاحقتين ببعضهما :






بقي أن نلاحظ أن تقديم الشخصية هنا يقع بنفس الطريقة التي رأيناها في المثالين السابع والعاشر اذ تربط اللاحقة مسار الشخصية الجديدة بمسار معروف لشخصية أخرى كما أن سابقة تتبع مباشرة اللاحقة «وحالت الأحداث بينهما . فحملت شعشوع لتلقي به في خضم يوم عظيم » . وكأن الراوي لا يرجع السرد الى نصابه بربط الماضي بالحاضر الا ليثب الى المستقبل وذلك ما سيحتم عليه بدوره الرجوع الى الماضي وهكذا دواليك .

13) «كل ذلك وبرق الليل يلهو في المطبخ وقد أخلته له مولاته » .

برغم الطابع الثانوي للاحداث المسرودة هنا وانعدام الفسحة الزمنية بينها يلجأ المؤلف الى لاحقة في الجملة الثانية وكأن السرد لا يستقيم له الا باللجوء الى التنافرات الزمنية .

14) «رأت وجه زنجي يتلألأ نورانية غريبة (...) أغمي على العجوز (...) مسح الزنجي وجهه من آثار الكبريت الذي جعله ، عمدا ـ كي تطرده العجوز » .

تبرز هنا كذلك لاحقة موضوعية تفسيرية على مستوى المقطع « الذي جعله عمدًا ـ كي تطرده العجوز » .

15) «طلعت عليه شمس الغد ، وهو ملقى ظاهر القصبة

في خرابات الممشى الذي بناه المستنصر منذ ما يقرب من ثلاثة قرون لتمر فيه جواريه دون حجاب ، الى منتزهه قبل الجلوس براس الطابية ولم يبق منه الآنَ الا رسوم دارسة » .

يتجلى في هذا المثال الفرق بين زمن الحكاية وزمن السرد أي الموقع الزمني للسارد نفسه اذ أن بناء الممشى من قبل المستنصر حدث قبل ثلاثة قرون من استلقاء برق الليل فيه والدليل على ذلك أنه تحول الى خرابات بينما لا يفهم المقطع الأخير من الفقرة الا بالقياس الى الزمن الذي كتب فيه البشير خريف قصته واصبح فيه الممشى رسوما دارسة . وقد يعيننا المثال التالي على فهم العلاقة الرابطة بين الزمنين : ـ

| | الزمان | المكان | الحدث |
|---|---|---|---|
| زمن التاريخ | القرن السابع | ممشى | بناء |
| زمن الحكاية | القرن العاشر | خرابات | نوم |
| زمن السرد | القرن الرابع عشر | رسوم دارسة | كتابة |

ويعني هذا أن الكاتب تحدث عن تاريخ الممشى انطلاقا من زمن الحكاية ويوضح ذلك تنصيصه الزمني «منذ ثلاثة قرون» أي عدد القرون الفاصلة بين القرن السابع والقرن العاشر لكنه في مجال ذكره لمآل الممشى تعدّى زمن الحكاية



مرجعا قراءه الى زمن السرد أي زمن تأليف القصة وقراءتها .

وتكّون هذه الفقرة على مستوى علاقات الديمومة توقّفا بينما تمثل على نطاق وظائف السارد وظيفة تعليق .

16) «وبعد ليلة لا يحسن التمطط في حكايتها » .

هذا المجمل الجلي شديد الطرافة اذ أنه لا يرد في الصيغة المعتادة للمجمل بل أن الراوي يبرّره بالاشارة الى مرجع أخلاقي ـ ايديولوجي ( « لا يحسن » ) يمنع سرد نوع خاص من الاحداث بتفاصيله . فالليلة المذكورة هي ليلة زفاف برق الليل الى ريم كـ « متوسط بين زوجين وقعا في الطلاق وندما » أي ما يسمى بالتونسية « تياسا » . لكن التنصيص على المجمل وارفاقه بسبب ايراده في النص هو بمثابة غمزة للقارئ الفطن تطلق العنان لخياله ولو أبدل السارد المجمل باضمار لكان غير ذلك .

17) «وازن بين الامرين واحتار . يشعر بأهمية عظيمة في شخصه الضئيل . انه لم يوازن شيئا قبل ذلك .»

يظهر هنا سرد آني يلي سردًا تابعا ووظيفة هذا التغير اضفاء قيمة خاصة على السرد الآني تطابق الاحساس المعبر عنه .

18) «بقيت الحضرة ، بعد المقتلة في توتر . الترك في ناحية والمدينة وباب الجزيرة في ناحية ، وربض باب السويقة في ناحية» .

بعد متابعته لمسار برق الليل منذ الواقعة طيلة خمسة عشر صفحة سرد فيها ثلاثة أيام من حياة الزنجي مع ايراد لاحقة تتعلق بطفولته وظروف سقوطه في العبودية يعود الراوي الى الحالة التي أفضت اليها تلك الواقعة نفسها في مدينة تونس أي أنه يعود الى نقطة من زمن الحكاية تسبق النقطة التي وصلها سرده بثلاثة أيام وهذه أيضا لاحقة .

19) «ثم اجتمع بقواده في قاعة فسيحة جميلة بالقصر الحفصي ، يطلقون عليها اسم «المدرسة» .

كان يتقبل فيها السلطان ، كل صباح ، وزراءه ورجال دولته (...) وأمر باقامة مسجد جامع على أنقاض مسجد مقابل لقصره ، فكان ما نسميه الآن بجامع القصر» .

الشخصية المعرفة هنا بضمير الغائب هي خير الدين بربروس بينما يشير لقب «السلطان» الى الحسن الحفصي . وتدل اللاحقة الواردة بصيغة الماضي الناقص على انتصاب خير الدين بقصر الحفصي . أما الجملة الأخيرة فهي على غرار المثال 16 ربط بين زمن الحكاية وزمن السرد وهذا



الربط من المميزات الشكلية للقصص التاريخية وكثيرا ما يرد في قصة خريف[45] .

20) «ونكر الغلام بالشراب الذي تجرع منه في سانية العناب ، فأطرق الزنجي لحظات وأجاب :

ــ آه ! هذاكه ذقته واعجبني ومشى . وما اعرف آش هو . هكه دايما . الحاجات الملاح يذوقها برق الليل وتعجبه وتمشي عليه وما يعرف وآين يلقاها» .

يعهد الراوي هنا بوظيفة التنسيق أي الربط بين الأحداث للشخصية القصصية اذ ينطبق كلام برق الليل على مذاق الخمر أولا ثم على مذاق الحب ثانيا وهو يشير الى انعدام أخبار ريم لديه .

21) «فقالت له أن سيدتها أرسلتها الى ها هنا بعد أن أعيتها الحيلة في اللقاء بحبيبها شعشوع الذي أفلت من بين يديها وقد هانت نفسها البيع زنجية في السوق من أجله وها هي تلجأ الآن الى هذا الربّي المشهور في البلاد بنجاعة سحره» .

---

(45) « وخرج الناس الى سقايف الفنادق ودكاكين المزينين ـ نوادي ذلك الزمان » ـ « فجمع قواده وزعماء جيشه ـ سنان رايس وابنه الذي سوف يصير فيما بعد سنان باشا » ـ « فترك سلطان الروم ما بدأ من كنيسة ، صارت فيما بعد المدرسة الصادقية » ـ «فمن الأمثال الموروثة عن ذلك الزمن السائرة على الالسن الى يومنا هذا قولهم : « ما يعرف طراد الروم كان الاندلس » ... الخ .

ترد هذه اللاحقة على لسان شخصية قصصية تربط الاحداث ببعضها كما يفعل الراوي وهذا ما يحدث مثلا في المسرح حيث يغيب الراوي ولا يتصل المتفرج (المرسل اليه) بالسرد الا عن طريق حوار الشخصيات .

22) «ورجته ان يكون لها رسولا أمينا لدى مليك قلبها » .

ليست هذه الجملة سابقة ترد على لسان شخصية اذ يسبقُ الرجاءُ على مستوى زمن الحكاية أداء الرسالة من قبل برق الليل الذي سيذكره السارد فيما بعد وذلك رغم أن النص القصصي يورد ضمنيا في سياق الرجاء الاشارة الى أداء الرسالة .

23) «وضرب له مثلا بمنديل الدموع . فهو وان كان ملموسا بين يديه ، لا يعيره أكثر مما يجب . فعارضه الزنجي أولا بأن المنديل مبلل بالماء من سقاية في المدينة وأن المنديل الأصلي ضاع » .

يعلم القارئ باستبدال المنديل الأصلي بآخر حين يذكر ذلك برق الليل لشعشوع أي أن النص القصصي لا يورد الحدث المتمثل في استبدال المنديل في مكانه من زمن الحكاية بل عن طريق لاحقة فكاهية ترمي بشعشوع في موقف مضحك اذ تخبر القارئ أن المنديل «الملموس بين يديه» ليس الا منديلا بلّل بالماء .



24) «يتيه مع هواجسه ما شاء ، وعند الأصيل يرجع الى دهليز خصّه به رفيقه بالقصبة » .

النص في هذا المثال نص مؤلف يورد مرة ما حدث عدة مرات اذ تروي هذه الجملة ما يفعله برق الليل كل يوم منذ سكناه بقلعة القصبة .

25) «لبث برق الليل عدة أسابيع قيما عليهم . فكان لينا معهم سخيا في توزيع الرواتب من الطعام . يعينهم على تنظيف مطاميرهم وأحيانا يسمر معهم (...) وينبههم اذا ما علت أصواتهم ويحول بينهم وبين عقاب القائد فكانوا يحبونه ويأنسون اليه .»

يرد في هذه الفقرة مجمل صريح منصوص عليه بعبارة «عدة أسابيع » أي أن الأحداث المروية تستقطب عدة أسابيع على مستوى زمن الحكاية بينما لا يخصص الراوي لها أكثر من فقرة على مستوى النص القصصي .

26) «عاد برق الليل الى القصبة (...) فوجد حريم رفيقه قد تضاعف فصارت له امرأتان .

فان الحسناء التقت مرة في الحمّام بعلجية عرفتها في دار الدلال فتساءلتا عن أحوالهما وتسارتا واهتمت العلجية لما عرفت أن صاحبها هو قائد القصبة الذي له مرجع النظر على

جميع الأسرى (...) ورجت من العلجية أن تزورها فتراها في هنائها . ولم تكن تعلم على أي فعلة هي مقدمة .

تمت الزيارة ورأى شعشوع العلجية فنظر اليها نظرة أعقبتها ألف حسرة فبعث الى مولاها واشتراها وأسكنها احدى حجرات القصر (...) فرتب لكل واحدة ليلة وتدله بين الاثنتين . كل ذلك في خفاء فهو في نظر رؤسائه أعزب » .

تبدأ بورود « فإن » التفسيرية لاحقة ترفع استغراب القارئ ازاء الحدث الذي وصل عنده السرد أي تضاعف حريم شعشوع وقد اعتدنا مثل هذه اللواحق في كتابة البشير خريف اذ يخير المؤلف متابعة مسار شخصية ما ثم ايراد تغيرات مسار شخصية أخرى حين تتقابل الشخصيتان وتلاحظ الشخصية الأولى هذا التحوّل . والجدير بالذكر هنا أن الجملة «واهتمت العلجية لما عرفت أن صاحبها هو قائد القصبة الذي له مرجع النظر على جميع الأسرى» هي بمثابة فاتحة (amorce) لا سابقة أي أن معناها لا يكتمل الا عند اطلاع القارئ فيما بعد على محاولة تسميم شعشوع من قبل العلجية بتواطئ مع روي قوميز . أما الجملة «ولم تكن تعلم على أي فعلة هي مقدمة» فهي بدورها ليست سابقة لأن الراوي لا يترك النقطة التي بلغها سرده بل يكتفي باشارة مبهَمة الى مستقبل السرد وهي كذلك ليست فاتحة لانها قياسا بالجملة الاولى ليست «بذرة بلا معنى» تنتظر بقية السرد لتبرز قيمتها



كفاتحة بل هي تشير بصفة جلية الى الطابع السلبي لدعوة العلجية لزيارة القصر .

27) «فيفرق الحلوى ويرجع الى دهليزه ، الى أن غادره ثانية الى حيث وجد أنسا ولطفا ودلالاً .

ذلك أنه كان يشطح مرة (...) وكان قد وشي به الى الزوج فأقبل عليه واصطحب معه نفرا من الصعاليك الاشداء وبينما الزنجي في ثورته أحاطوا به وقبضوه (...) بهت القوم ولحقوا به فلم يجدوا له أثرا (...) أما هو فلم يبتعد في الحقيقة - كثيرا - وانما خطا خطوات وسقط في غدير ومر عليه لاحقوه تاركينه خلفهم .

لبث مغشيا عليه ساعات ، وفي هدأة من الليل خرجت اليه امرأة وجرته فألقت به في داموس دارها .

وعكفت على تمريضه ليالي عديدة في مأمن من كل عين . ولما برىء أرته كيف يدخل الداموس فأمسى يلجه في غسق الليل فتأتيه بعد أن تسقي زوجها بنجا وتلبث عنده الى الفجر (...) سألته ليلة لم لم تأت وكان قد تخلف فهجرها » .

تكوّن الجملة «الى أن غادره ثانية الى حيث وجد أنسا ولطفا ودلالا » سابقة اذ أن السارد يترك عن طريقها النقطة التي بلغها في سرده ماضيا الى نقطة تقع في مستقبل السرد

والدليل على ذلك رجوعه الى الأحداث التي قادت برق الليل بين أحضان خليلته الجديدة وتبدأ اللاحقة كما عوّدنا بذلك المؤلف بعبارة «ذلك أن» التفسيرية . وتندمج لاحقة أخرى ضمن هاته اللاحقة وهي تلك التي تفسر قدوم زوج ريم : «وكان قد وشي به الى الزوج» .

28) «وفي القصبة ، اصطدم بشيخ ، فعثرا في بعضهما ووقعا على الارض . ولما نهضا ونظرا الى بعضهما ، عرف كل صاحبه . فرجع الزنجي فارا فاصطدم بالزوج ، ولحق الشيخ وارتمى عليه يجره الى باب البنات ويصيح :

ــ عبدي ... عبدي ...

وكان ذلك الشيخ محقا في دعواه . فهو السيد حامد بن النخلي نفسه» .

يرد هنا توقّف على مستوى الجملتين الاخيرتين وهو توقف مرتبط بتواجد الوظيفة الافهامية التعليقية للراوي مقرونة بوظيفة التنسيق اذ هو يدلّ القارئ على هوية الشخصية لكنه يؤخر تعليقه خلقا لعنصر التشويق .

29) «ثم دعا شعشوع العجوز لتبسط هي أيضا دعوتها . فاندفعت تبكي وتحكي ، قالت :

ــ يا سيدي الحاكم ويا أسيادي الكل ، قصتي قصة ، مكسبي



فرد ولد ، مرض لي حتى وصلها (...) حتى ربي جاب لي ها الوصيف (...) وبرالي وضربت عليه ما لقيته . قام وليدي كيف الفرخة ومشى مع البحرية (...) يدور بي الشيطان ، الله يلعنه ، نهار من النهارات ، ويقل لي : «امش ابحث على وصيفك وانشد عليه واشكي لصاحب الحسبة علاش وخيتي تمشي فلوسك حرام (...) يا سيدي ليلتها (...) اخذني النعاس . أنام وربي ما ينام ... فقاطعها الجميع باحترام وخشوع :

ــ خير ان شاء الله . فتابعت :

ــ وانتم في خيار الخير . وقف على السيد ...

وأشارت الى الزنجي الذي أومأ اليها أن تتابع وأنه على علم من ذلك فتابعت ... وقف علي (...) وبرق في عينيه هكه وتوعدني بيده . قمت ملعوطة (...) يجيني الرايس ويقل لي ولدك تشد عند النصارى (...)» .

يرد هنا سرد من الدرجة الثانية علامته تغيّر الراوي اذ أن شخصية تتعهد بهذه الوظيفة لكن السرد الاولي يندرج في هذا السرد الثانوي : «فقاطعها الجميع باحترام وخشوع» - «فتابعت» و «أشارت الى الزنجي (...) فتابعت» . ويلعب هذا السرد الثانوي دور لاحقة تربط بين مسار البطل ومسار شخصية ثانوية . كما يمكن أن نلاحظ أن الكاتب أضفى على

هذا السرد الثانوي نكهة الحكايات الشعبية الشفوية بتشخيصه للشيطان واعطائه الكلمة واستعمال الوظيفة الانتباهية («يا سيدي» )وانضمام المرسل اليهم الى عملية السرد («فقاطعها الجميع باحترام وخشوع : خير ان شاء الله » ) . وتكمن طرافة هذه المقطوعة من جهة أخرى في ايماءات برق الليل المعبرة عن علمه بالأحداث المروية من قبل العجوز رغم أنه لم يسمع بها سابقا وذلك لسرعة بديهته التي دلته على نجاعة لعب دور الولي الصالح الذي أضفاه عليه تأويل المرأة للاحداث ولهواجسها .

30) «وكان يوما سعيدا ذلك الذي أرسله فيه الزوج لينبه على السيد حامد بن النخلي والعجوز ويتخالص الجميع من بعضهم وتعين يوم الخميس الذي يلي العنصلة . واتسقت الاحوال وكانت كل حركة من الزنجي شطحة .

لكن شيء من ذلك لم يقع » .

الجملة الاخيرة في هذا المثال هي سابقة رغم عدم ايرادها حدثا مستقبليا بل نفيها لجمع من الاحداث المنتظرة التي وقع الاتفاق عليها مسبقا اذ لا يتسنى هذا النفي الا اذا تحول السارد لهذه النقطة المستقبلية بالذات . والجدير بالذكر هنا أن الراوي لا يمّر في الأسطر الموالية للاحقة تسرد الأحداث الموالية للنقطة التي بلغها السرد وتربطها بالنقطة التي مرت اليها السابقة خلافا لعادته ويرجع هذا الى أهمية الحدث التاريخي



الذي سيقف حجر عثرة أمام المصالحة المرجوة وهو حلول جيوش شرلكان بتونس فبما أن هذا الحدث نفسه يتطلب تفسيرا دقيقا يعود الراوي الى النقطة التي بلغها سرده فيخبرنا أن طمأنينة برق الليل وتيسّر العيش أمامه حالة عرفها كل التونسيون قبل الكارثة المتمثلة في قدوم النصارى .

31) «أو يفعلها ؟

أو يستنجد الحسن الحفصي بالنصارى ليسترجع ملك أجداده من خير الدين ؟ انها لكبيرة .

لكنها الاغراض ، قاتلها الله ، تعمي وتصم (...)

هكذا كان يتحدث الناس في مجالسهم منذ حل خير الدين بالحضرة أي منذ ما يقرب من سنة » .

يبدو هذا المقطع شبيها بالتوقف الرامي الى ادراج تساؤل عن مسار الحكاية لكنه في الواقع نص تأليفي يورد مرة واحدة ما تحدث به الناس مرات وهذا ما تنبؤنا به الجملة الأخيرة .

32) «انضم اليهم روى بن غوميز الذي كان أسيرا فأسلم وأصبح اسمه عبد الله وصار يتحمس للاسلام (...) .

وكان غوميز هذا قد تعهد بشأن عظيم : أناط مجلس التفتيش بعهدته أن يجمع كلمة الأسرى حتى يكونوا على أهبة

لانتفاضة داخلية يساندون بها الحملة الخارجية .

وكان الاتصال بينه وبين اسبانيا بواسطة تقييدات تأتيه باللغة اللاطينية تتخلل الاسطر في رسائل الاسرى المساجين .

فرأى من حسن السياسة أن يظهر الاسلام فأصبح مقدما على رفاقه وأصبح يسكن مقصورة في المدرسة .

اتصل بالعلجية وأجبرها على التجسس لفائدة النصرانية » .

ترد هنا لاحقتان تفصلهما صفحة ونيف ثانيتهما تلعب ازاء الاولى دور هذه ازاء السرد الاساسي أي أنها لاحقة بلاحقة وتكوّن الاثنتان معا ، مرتبطتين بأول ظهور لغوميز في القصة حين دافع عنه برق الليل ، مسار هاته الشخصية فتقترنانه بمسار الشخصيات الأخرى .

33) «وأقسم أنه على موعد مع النصرانية .

وأبر الباشا بقسمه . فانه بعد ثلاث سنين أوقع بالنصارى فبعث بأسطولهم كله الى قاع البحر في خليج بريفزا » .

تنتهي رواية برق الليل بمضي البطل بعد اتمام كتب طلاقه من ريم وعتقه من قبل زوجها أي قبل الحادثة التاريخية



المذكورة في المثال ويعني هذا أن السارد تخطّى زمن الحكاية موردا حدثا برهن به على مصداقية القسم الوارد في سرده . وهذه الظاهرة مرتبطة شديد الارتباط بالنمط القصصي المطروق في الرواية وهو الرواية التاريخية . (انظر المثال 19) .

34) «وقعت البلاد في أيدي الكفرة . ونصب شرلكان وطاقمه غربي القصبة وأمر باقامة كنيسة شكرا للبتول» .

يمرّ الراوي من مشهد يدرج فيه حوارًا بين برق الليل وشعشوع في معسكر الترك الذين انسحبوا الى تبرسق الى ذكر احتلال البلاد دون أي تخلّص أي أنه يسقط من زمن الحكاية المدة التي تفصل بين هذين الحدثين وهذا اضمار غير صريح .

34) «قيل أن في هذه الواقعة « اسر الثلث ومات الثلث وهرب الثلث وعدد كل ثلث ستون ألفا» - ابن أبي دينار» .

يدل الاستشهاد والاحالة هنا على ورود وظيفة استشهاد للسارد في النص القصصي .

35) «لو يمشي السبنيور نتممو الكتيبة.

فضحكوا عليه ، رغم ما هم فيه من حرج وأجابه الزوج بأنه لو يرتحل السبنيور يتمم له كل ما أراد وزيادة . فرجاهم

- وقد ظهرت الرغوة في جانبي فمه - أن يؤجلوا رحيلهم ليومين أو ثلاثة . ثم حدق في السماء وعين بلهجة الملهم : يوم الخميس المقبل (...) ولما كان يوم الخميس الذي عينه برق الليل وكان موافقا للثامن من شهر أوت 1535 لم يبق في الحضرة من الكافرين ديار .»

دور الاضمار المسقط للمدة الزمنية الفاصلة بين تنبئ برق الليل برحيل الاسبانيين وانسحابهم الفعلي هو في هذا المقطع ابراز غرابة هذا التنبؤ المطابق تماما لاحداث المستقبل . والجدير بالذكر أن السارد لن يورد لاحقة تملأ هذا الاضمار وتفسر مصداقية التنبؤ الا في آخر روايته : «قبل ذلك بيومين ، يرى الرائي شابا زنجيا يأتي بئرا في ربوة سيدي أحمد السقا ويصب فيها مسحوق الزرنيخ الازرق الذي يجعل المثقال منه المطر من السماء سما ناقعا زعافا ، فأصبح ماء آبار القصبة السبع مسموما .

قال المؤرخ ومن الغد مات من عكسر شرلكان كل من ورد وذهب لحملهم بالجذام (...) وأصبحوا لا ترى الا أماكنهم » .

بقي أن نلاحظ الاستعمال الطريف لوظيفة الاستشهاد هنا اذ أن السارد يفسح المجال لسرد تاريخي أدرجه بنسبته الى المؤرخ لكنه ، رغم تغير السارد ، ليس سردًا من الدرجة



الثانية لانه تتمة لسرد المؤلف نفسه أو بالاحرى اثبات لاحداث روايته عن طريق استشهاد تاريخي أي أن الرواية الخيالية تبدو في أخر الأمر تأويلا لمعضلة تاريخية هي رحيل الاسبان المفاجئ عن تونس بعد احتلالهم لها .

36) «ذهب برق الليل الى حومة العزافين فوجدها جائشة بأهلها (...) ثم بحثوا عنه فلم يقفوا له على أثر » .

يحتوي هذا المشهد على اثنتي عشرة صفحة وهو أطول مقطع في الرواية رغم أنه لا يستقطب على مستوى زمن الحكاية سوى ليلة واحدة فهو اذن مشهد يمتاز بتمديد أقصى على مستوى النص القصصي ويرجع ذلك الى أهمية أحداثه اذ هو يروي أول لقاء حرّ بين البطل والبطلة ويبيّن أسباب عزم برق الليل على الرحيل .

37) «ومرت أيام وليال . ومرت أشهر وسنون ولم يقفوا له على أثر . وبقي حديث المجالس أجيالا » .

يتجلى هنا اضمار صريح يتلوه نص مؤلف طرافته في ربطه الضمني لزمن الحكاية بزمن السرد اذ ربما أشار السارد في جملته الاخيرة الى تواتر الحديث عن برق الليل حتى جيله هو أي حتى زمن تأليفه للقصة وهو بذلك قد يخلق خلفية واقعية لقصته الخيالية بل ربما أشار كذلك الى مآل روايته اذ أن قصة خريف التي كتبت منذ نيف وعشرين سنة

مازالت تستقطب اهتمام أجيال القرن العشرين كما كان البطل الزنجي حديث مجالس القرن السادس عشر على مستوى الحكاية .



# محاولة تطبيق التحليل الوظائفي والدلالي على مسرحية "السد" لمحمود المسعدي

السؤال الأول : لماذا اخترنا مسرحية السدّ ؟ اخترناها لنؤكد أن البنية القصصية ليست رهينة صنف أو شكل أدبي ما وأنه يمكن استنباط معطيات القصة من جميع أصناف الكتابة .

السؤال الثاني : كيف يقع استعمال المثال الوظائفي وتطبيقه على النص الأدبي وما هي علاقة التحليل الوظائفي بمشكلة القراءة والنقد الأدبي عموما ؟

الطرافة في الواقع ليست في ضبط الوظائف التي يشملها النص على ضوء المثال المهيء سلفا، أي أن غاية التحليل

الوظائفي لا تكمن بتاتا في اثبات صحة وصلوحية المثال ، لنما المفيد تبيان أصالة القصة وشكلها الخاص أي الطريقة التي قُولِبَتْ بها هذه الوظائف وأكسبتها طابعا يخرق النمط وينزاح عنه (écart) . فاذا كان النمط لغة القصة («langue» du récit) يكون النص المنزاح عن النمط الخطاب القصصي (discours « narratif ») فهذه الثنائية التي اعتمدها علماء اللغة(langue/discours) يجب اعتبارها أيضا في تحليل القصّة .

**الواقع الأصل** : «على منحدر جبل أخشب غليظ حزير ، نباته كالابر وأرضه ضمآى ، وغباره كثير وسماؤه صفراء » (56) .

خلافا لمثال بروب تبدأ المسرحية بوظيفة « وصول » بدلا عن وظيفة « رحيل » فكثيرا ما يحدث في الحكايات الشعبية أن يغادر البطل المكان المتميّز بالنقص أو الافتقار ويسافر باحثا عن وسائل تمكنه من اصلاح هذا الافتقار . لكن يبدو في مسرحية السد أن غيلان وميمونة لا ينشدان سوى هذا المكان الجدب الضمآن : «نزلنا بالخيال وحللنا بما كنا نتمنّى وانتصبنا وقرّ القرار » (ص 60) . فعادة يظهر النقص في المكان الذي يأنس اليه الفاعل أو البطل أي مسقط الرأس أو



الحارة التي يسكنها الفاعل ولكن الفاعل (أي غيلان) في السد رجل أجنبي لا يشاطر القبيلة عبادتها ولا فلسفتها علاقته الوحيدة بالمكان علاقة وصول أو نزول وعلاقة خيال .

فحدث الوصول له معنيان في هذه المسرحية فعلاوة عن معناه القصصي (الدلالة الذاتية dénotation)له معنى مجازي مجرّد (الدلالة الحافّة : connotation):« انك تكرهين معنوي النزول أو تقولين انه ليس أكذب من هذا القرار » . وعلى هذا الأساس يمكن القول مبدئيا أن فنّ الكتابة في السدّ يستند الى الثنائية التالية : مستوى الحكاية أو المرجع القصصي (référent narratif) ومستوى التصريحات التجريدية والمجازية .

○ **وظيفة : حصول اساءة** : عند وصول غيلان الى الجبل كانت الاساءة حاصلة وهي لا تمسّ بتاتا غيلان وميمونة القادمين الى الجبل من مكان آخر . (ولا يمكن اعتبار الوضع الأصلي اساءة الا اذا حملنا القوم الذين يسكنون هذا المكان القاحل مسؤولية هذا الوضع ولو بصفة غير مباشرة) .

○ **الاختبار الترشيحي** : غاية غيلان تتمثل في بناء سَد وبعث الحياة في هذا المكان الجدب :«اني لأرى سدّي بين يديّ

وأرى المجاري وأرى الأنابيب ممتدّة فوق الهاوية جسرا حديدا يهزأ من الهاوية ... وأني لأرى المياه المتدفّقة غالبة قاهرة ... وليكن الخلق ولتكثر الولادة ... هذه الارض المتجعّدة المغبار كالعجوز الفاجرة ، لأحبلنّها ماء ، فأملأن بطنها فأخرجنّ حياة » .

خطاب غيلان غليان يعني الثورة ومشاريع العمل وارادة الخلق وله قيمة رمزية واضحة : فالماء والأرض أساس العيش والحضارة والحياة .

منذ المنظر الأول يظهر غيلان في شكل انسان غير عابئ بالصعوبات والعراقيل لا يفكّر الا في الفعل والانجاز والقرار . أما ميمونة فهي تجسّم الشكّ في كلّ شيء دون العمل . وربّما جعلها هذا الموقف لا تؤمن الاّ «بالمرمر الصلب والخطّ المطلق وعود الحياة اليابس » (ص 62) . فهذا الايمان يجعلها لا تمارس « أنوثتها » في المسرحية .

لا يدور الاختبار الترشيحي في مسرحية السّد حول اكساب البطل القدرة على الفعل أو الطاقة الحادثة بل يرمي الى افقاده ارادة الفعل واجباره على العدول عن



الاشخاص والتصوّرات تفوق بكثير قيمة البنية الوظائفية المسرحية : فالمسرحية تحتوي على عدد قليل من الاحداث تحفّها وتكتنفها دلالات غزيرة ومعقّدة .

الجدول الدلالي I - (علاقة تقابل) - الجدول الدلالي II

| الانسان مادّة | الانسان المتصلّب |
|---|---|
| غيلان المؤمن بالماء وبتوليد جوف الأرض . | صهباء / النبي / القوم / هواتف / أطياف / رهبان / فتيات/حجرات/النار/ القحط/ الضمأ / اليبس . |

وبالتالي فالنزاع ليس بين قوى الفعل وارادة التغيير وقوى الحتمية فحسب بل هو أيضا بين الانسان المتصلّب اليابس ، الانسان المتصوّف المكبوت بصفة مطلقة والانسان الذي يتغذى من ماء وجنس ويؤمن بالحياة ويقدر على بعث الحياة وممارسة المادّة ممارسة تضبطها مقاييس حضارية . فمعنى السدّ توليد الحياة وخلقها على أساس الانضباط وتسخير الطاقة المولّدة بالتحكم فيها .

○ **نتيجة الاختبار الترشيحي** : غيلان يبقى مصرّا على قراره وعلى ارادة التغيير والفعل : « انما هم قوم أفعمت

الانجاز . ولهذا الغرض كانت رؤيا ميمونة وكان حديثها عن القوم ونبيّهم وربّتهم صاهبّاء «ربّة اليبس ربة القحط» (ص 69) وكان ظهور الأطياف والهواتف . كلّ هذه الكائنات التي لها ارتباط عضوي بالمكان الذي نزل فيه غيلان تنسجم في اطار حقل دلالي : ايمانها وتعلقها باليبس والجفاف : « كانت أجساد القوم متوتّرة كجهد الفارّ من سجنه »

« ان له جلدا أغبر اللون قد شدّ على عيدان عظامه كالدلو تمطّ شديدا ... لم ير الناس أشدّ هزالا منه » (ص 75) (وصف النبيّ) .

وبعد أن قامت ميمونة بسرد رؤياها في المنظر الثالث حيث رأت السدّ لا يحبس ماءًا ورأته من « جماجم موتى قد رصّفت أكمل ترصيف » (ص 99) ، يدور في المنظر الرابع حوار بين الفتيات الحجرات . فكلمة « حجرة » لها مدلول تصوّري (figuratif) اذ يتداخل مفهومها مع معنى الأنوثة (« الفتيات ») . فهي تعني كشخصية مسرحية متكلّمة امكانية تصوّر الغاء البعد الجسمي البيولوجي للانسان ، اذ يدور حوار الفتيات حول تقابل الانسان المتصلّب الذي فقد تكوينه البدني وأصبح جمادا والانسان الجسم النابض الذي يتغذّى من ماء ومادّة .

نرى عندئذ أهميـة المحاور الدلالية في هذه المسرحية وقيمة تقابلها وتباينها وهذه الاهمية الدلالية المتشعّبة بتكثيف



نفوسهم مياه كاذبة ورطوبة كاذبة وسماء كاذبة ... فرّوا من الفعل عجزا وبطلان نفس » (ص 77) .

الاّ أنّ علاقة غيلان أو الفاعل بالقوم بقيت علاقة أجنبي وغريب . فالقوم كما وصفتهم ميمونة : « ذهبت منذ ساعة في القبيلة فسرت وجلت ... لم يقربني أحد ولا مسّتني منهم يد ولا دنا منّي كلام . فكأنّي أجول في شرود شديد » ويؤكد ذلك قول احدى الفتيات الحجرات « ما رأيت أغرب من شأن هؤلاء الغرباء » (ص 105) كما تقول ميمونة لغيلان ص 72: « لا يلحقك رجالك وبنّاؤوك الا غدا . » مميزة بين مساعدي غيلان الذين يساهمون في انجاز المشروع وأهل القبيلة الهامشيين بالنسبة لمحور الفعل . كما نلاحظ أن غيلان لا يفكّر الا في اقناع نفسه واقناع ميمونة وفي الظروف العملية التي سيتمّ فيها الفعل (رجالك / بناؤوك / المعاول / الآلات ...) فهو لم يفكّر أبدا في الفعل الاقناعي (faire persuasif / cognitif) بل اقتصر تفكيره على النظرة الانجازية التجريبية (visée performative pragmatique) لذلك كان موقف القوم موقفا معاديا للتغيير لان هذا الفعل ينافي نواميسهم ومعتقداتهم مما يجعل اقناعهم وتغيير جدولهم الدلالي ضروريا . ولذا افتقر موقف الاندفاع والتمرّد المطلق لدى غيلان الى التروّي والتخطيط وربّما الى مزيد من الاقتناع الذاتي كما يبدو ذلك في اجابة غيلان لميمونة في آخر المنظر الثالث أي قبيل أن يسدل الستار وكأن الستار الذي يفصل

المناظر ليس الا قناعا يحجب ضعف غيلان : « يا ميمونتي ويا شكّي وحيرتي » (ص 102) .

ولذلك يمكن اعتبار الاختبار الترشيحي في هذه المسرحية منقوصا اذ يعوزه الفعل الاقناعي الموجّه للقبيلة كما أن الانجاز الصيغي يبقى مبتورا اذ أن ارادة الفعل يعتريها الخوف والشك .

**الانجاز أو الفعل** : تعدّد ميمونة في المنظر الخامس جميع العقبات والعوائق التي مرّ بها بناء السدّ (ص 129 – 130 – 131) ثم تدعو غيلان الى قبول الأمر الواقع : « كنت تخشى أن تخسر السدّ وتيأس منه فتنكشف العورة ويتبيّن العجز » (ص 131) .

« دخان متصاعد من السدّ ، الرجال على السد يهدمونه أو يرمون من أعلاه حجارة على النار » (ص 136) وهكذا يتكرّر فشل غيلان مرّات ولكن غيلان يرفض الاستسلام ويتعلّق بفكرة الانجاز : « لأتممن السد » (ص 142) فمرحلة الانجاز في هذه المسرحية تتركّب من التداول التالي : فشل / اندفاع جديد : كلما يهدم السد يعيد غيلان بناءه رغم محاولات ميمونة اقناع رفيقها بالعدول عن ارادته : « دع عنا السماوات والاعالي ولنكتف بالأرض . لننس الممكن يا غيلان لنكن انتظارا للحاضر جديدا » (ص 142) لكن غيلان يرفض الاستسلام وهنا يبرز خيال لطيف يقوم على رأس غيلان



وهي ميارى التي تجسّم « الخيال الصافي » وتكوّن وغيلان زوجا منسجما بعد انفصام الزوج الأول لتقابل عنصريه : غيلان وميمونة .

ميارى : سننشىء السدّ وننشىء الحبّ .

غيلان : سننشىء ونخلق ... وننفخ في كل شيء حياة . »

وتبدو مشاركة أهل الوادي في بناء السد كوثبة جديدة لهذا الفعل : « يلمح جميع القوم بنبيّهم وأصواتهم وهزالهم وأحجارهم وأيديهم » .

أما ميمونة ذات الحساسية المأسوية(الحدس المأسوي)فهي تتنبأ بخاتمة المطاف : « ان أهل هذا الوادي لمن أدهى ما رأيت من المفسدين الهدّامين ... أرى ويلا دمارا وثبورا ونار ... »

فمرحلة الانجاز ذات مسار مأسوي تراجيدي اذ يسيّر الأمور نوع من الحتمية التي تبطل ملحمة غيلان . فالمضادون (القوم) يصبحون على محور الصراع مساندين ولكن لتقويض المشروع والقضاء عليه نهائيا . فمن الناحية العملية ، يمكن اعتبار الانجاز فاشلا : « السد أشلاء » اذ لم يتمكّن غيلان من بعث الحياة في هذا المكان وتغيير الواقع الموضوعي لأسباب عديدة : أولها أنه بقي غريبا عن القوم

ولم يتأصّل في المكان وفي القبيلة فكان سدّه كما قالت ميمونة « معلقا في الهواء » (المنظر الخامس) أو « فرعا بلا أصل » (ص 170) . فالفعل الحقيقي يقتضي التأصل أو « التأقلم » أي الارتباط العضوي بالأرض والجماعة وثاني هذه الأسباب موقف التمرّد والتحدّي الذي لا يقوم على دراسة موضوعية للواقع بل هو مجرّد « غليان » داخلي يؤول الى مواقف جذرية مطلقة ومتهوّرة . ولهذا لا يصعب على الواقع مقابلة هذه الأفكار والأغراض بديمومته وتشعبه وانسجام عناصره ومكوّناته .

**الاختبار الممجّد** : ان فشل الفعل والانجاز في السد ليست كارثة حالكة وشاملة . فملحمة غيلان آلت رغم ذلك الى تمجيد الفاعل وهذا يظهر في المنظر الثامن والأخير حين يبدو مياري وغيلان وهما يرتفعان وقد أنارا الغاب .

فغيلان انسان العمق والارتفاع [46] اراد أن يبعث الحياة في عمق الأرض ببنائه السدّ وكان نصيبه بعد فشل مسعاه الصعود صحبة مياري الى السماء . فعمليّة الصعود هذه التي نجدها مثلا في الانجيل (المسيح المصلوب يصعد الى السماء) لها معنى التمجيد بالخلود . وأما ميمونة فبقيت امرأة السطح (surface) اذ هي تعادي الجوف والعمق (عود الحياة اليابس)

(46) نعني بالعمق تعلّقه بالأرض والماء والخصوبة أما الارتفاع فهو مرتبط باقامة السدّ وارادة الفعل الخلاّق .

والارتفاع (دع عنّا السماوات والأعالي) . ويمكن أن نرى في صعود غيلان معنى مجازيا اذ أن كلمة « صعود » وكلمة « تصعيد » (sublimation) من نفس الجدول الدلالي .

فالتصعيد يتمّ بتسخير الطاقة البشرية الخام في سبيل تحقيق مقاصد حضارية وربّما كان هذا المعنى من المعاني الأساسية التي يشملها عنوان المسرحية .



# تحليل موجز لقصيدة من الأدب القديم

## النــص :

فدتك نفسي يا أبا جعفر   جاريـة كالقمـر الأزهـر
تعلقتنـــي وتعلقتهــا   طفلين في المهد الى المحشر
كنت وكانت نتهادى الهوى   بخاتمينـا غيـر مستنكـر
حبست لي الخاتم مني وقد   سلبتني اياه مذ أشهـر
فـأرسلت فيـه فغالطتهـا   بخاتم مـن فضة أخضر
قالت : لقد كان لنا خاتم   أحمر يهديـه الينـا سري
لكنـه علق غيري فقـد   أهدى لها الخاتم ، لا أمتري
كفــرت بـالله وآياتــه   ان أنا لم أهجره ، فليبصر
أو بات بالمخرج من تهمتي   اياه فـي خاتمـه الأحمـر

فاردده تردد وصلها ، انها  قرة عيني يا أبا جعفـر
فانـنـي متهـم عندهـا  وأنت تعلم أنـي بـري

**أبو نواس ـ الديوان ،**
**مطبعة مصر ، 1953**

السارد في هذا النص متضمن في الحكاية فهو يروي لآخر قصة علاقته بغانية أي أنه شخصية من شخصيات الحكاية ثم ان المرسل اليه نفسه هو بدوره فاعل على نطاق الحكاية كما يبين ذلك البيت الرابع .

ويبدو من ظاهر النص أن غاية الفعل الخطابي ارجاع المرسل اليه خاتما للمرسل كما تدل على ذلك صيغة الأمر : « فاردده » . لكن ارجاع الخاتم حسب النص نفسه هو عودة للوصال المنقطع بسبب غياب الخاتم : « فاردده تردد وصلها » . ولذا فان غاية الطلب الحقيقية هي عودة الوصال أي الرجوع الى الحالة الأولية المتسمة بالتوازن : « كنت وكانت نتهادى الهوى ★ بخاتمينا غير مستنكر » فالنص يروي اذن انفصالا على نطاق الفاعلين يجعل غاية الطلب العودة الى الاتصال الأولي الذي فصمته وظيفة افتقار أو اساءة ناتجة عن تدخل عفوي للشخصية الثالثة أو المعتدي بافتكاك الخاتم . ويبدو هذا الخاتم نفسه كفاعل هام اذ هو أداة الاتصال والانفصال وهو يلعب دور الظهير السحري وان كان السحر هنا مجازيا .



هذا بالنسبة للوظائف والفاعلين أما بالنسبة لزمنية النص فهو يورد حالة توازن كادت تكون أزلية لولا حدوث الاساءة ويعود هذا الى استعمال أساليب الاقناع اذ أن المرسل اختار طريقة الاستعطاف للوصول الى غاية طلبه وحالة التوازن هذه تبدأ بحدث حاصل أيام الطفولة : « تعلقتني وتعلقتها ★ طفلين في المهد » كانت نتائجه الايجابية لا تنقطع « الى المحشر » لولا تواجد الافتقار الى العضد السحري . وتجبر وظيفة الافتقار هذه الفاعل على اللجوء الى عقد ائتماني مداره استبدال أداة الوصل بغيرها لكن فعله الاقناعي الكاذب لا يقابل بفعل تأويلي واهم أي أن الحيلة لا تنطلي على الجارية بل يزيد الطين بلة تأويلها للفعل الاقناعي : « لكنه علق غيري فقد ★ أهدى لها الخاتم ، لا أمترى » . والجدير بالملاحظة أن تأويلها يورد على نطاق تصورها المغلط للأحداث لاحقة تفسيرية وهمية : « لكنه علق غيري » . الا أن توعّدها الناتج عن فعلها التأويلي الواهم يدرج على نطاق سردها الثانوي المعلّم بتقمصها لدور الراوي (قالت) سابقة تربط سردها الثانوي بالسرد الابتدائي : « كفرت بالله وآياته ان أنا لم أهجره ، فليبصر » اذ أن حالة الانفصال التي تفسر الفعلَ الخطابي متأتية عن هجرها . كما أن النص يورد تعيين الهاجرة للاختبار الرئيسي : « أو بات بالمخرج من تهمتي ★ اياه في خاتمه الأخضر » ويرد هذا الاختبار في صيغة عقد اجباري .

ولذا فان سرد الحكاية أي كتابة القصيدة نفسها يبدو كمحاولة لاجتياز هذا الاختبار الرئيسي أي أن النص القصصي نفسه عنصر من عناصر الحكاية أو هو يمثل الاختبار الترشيحي الذي يرجى منه التحصل على أداة الوصل الميسرة لاجتياز الاختبار الرئيسي . ولذا تبرز القيمة الانجازية للنص في صيغ التفسير والاستعطاف التي ترمي الى اقناع المسيء برد الخاتم واصلاح الافتقار واعادة التوازن والاتصال الأصليين .



# خاتمة

نقتصر في خاتمة هذا الكتاب على بعض الملاحظات الهامة وأولها إمكانية تطبيق هذه المفاهيم النقدية الحديثة على عينات مختلفة من أدبنا وصلوحيتها لوصف طبيعة النص القصصي أي الطاقات التي تعطيه صبغته الفنية البحتة أما ثاني ملاحظة فهي تهم الاحتياطات التي يجب اتخاذها لدى استعمال هذه المفاهيم اذ يجدر بالباحث ألا ينسى أبدا أنها جعلت لاكتشاف ما يعود في النص لطبيعته كسرد قصصي حتى يتسنى له أن يفحص ما ينفرد به نص ما لكاتب ما لا أن يصهر كل التجارب الذاتية في قالب أزلي واحد يمحو كل الخاصيات الفنية والنفسية والاجتماعية التي تؤثر في النص الأدبي وربما في طبيعة السرد القصصي نفسه أحيانا .

والملاحظة الثالثة تتعلق بأهمية السرد القصصي كظاهرة جوهرية في النص لا هي هامشية ولا تكميلية ولا ثانوية . اذ أن الظاهرة القصصية بعد أساسي لا في الأدب فقط بل حتى في حياة البشر وعلاقاتهم . ان حياة البشر قصة مسترسلة وعلاقاتهم محبوكة من قصص وخيالهم من قصص وعقائدهم من قصص وقد أدركت الأديان السماوية القيمة الجوهرية للقصة في الكيان الانساني فوردت كتبها في صبغة قصصية ثم ان ظاهرة اللذة القصصية وتقمص القارئ للشخصيات دليل آخر على أهمية البعد القصصي في الكيان الانساني . ولذا كانت البنية القصصية بنية أساسية في الملفوظات الأدبية سواء على مستوى الفلكلور في الحكايات والاغاني الشعبية أو على مستوى الآثار الفنية . لكن هذه البنية تخطت لنفس السبب الملفوظ الأدبي فميزت كل أنماط الملفوظ من الخطاب السياسي الى الحوار اليومي . فالخطاب العادي يتضمن ظاهرة السرد كما قد يستعمل السرد في نصوص تتجلى فيها الوظيفة الاقناعية لكن وسيلة الاقناع في هاته الحالة لا تعتمد على العقل بل تمس الخيال والشعور الجماعيين .

اما الملاحظة الرابعة فهي مرتبطة بحركية الظاهرة القصصية وقوة مفعولها في الحياة الانسانية وتأقلمها مع الظروف الحضارية العامة الحافة بها والمولدة لها فنحن ان قارنا مثلا بين الحكايات الشعبية ومؤلفات ما سمي بـ « الرواية الجديدة » (Le Nouveau-Roman) رأينا أن الأولى قائمة على



عالم ملحمي يتوحد فيه الدال والمدلول والمرجع بينما تدور الرواية الجديدة التي حطمت قوالب السرد التقليدية حول سرد العدم اذ هي مرتبطة بعالم قائم على أزمة المرجع أو اشكالية القيمة المرجعية للآثار وكأن الحضارة أصبحت تدور في حلقة مفرغة أو مشبعة . ويدل هذا على أن أشكال السرد مرتبطة بالوضع الثقافي الحضاري التي تبرز فيه . ويقودنا ما سبق الى ملاحظتنا الخامسة والأخيرة المتعلقة بامكانية التوفيق بين البحوث الشكلانية البحتة التي نأمل أن هذا الكتاب أثبت كيفية القيام بها وجدواها والبحوث المبينة للعلاقات القائمة بين الأشكال والأغراض والبنيات النفسانية والاجتماعية اذ أن رفض المدرسة الشكلية في الستينات لكل ما هو خارج عن النص كان في الواقع رد فعل ضد النقد التقليدي القائم على الحدس ونظرية الانعكاس،وقد بلورت المدرسة الشكلية نفسها باعتمادها الجديد على الدلالية وخاصة العلامية مفاهيم اعتمد عليها باحثو المدارس الاجتماعية والنفسانية للتعمق في دراسة العلاقات التي تربط النص بباثّه أو بالبيئة التي ولدته سواء على النطاق الاجتماعي أو على مستوى الخيال الجماعي كما تبيّن ذلك كتابات كلود ديشي (Claude Duchet) أو جاك لاكان (Jacques Lacan) مثلا .

# المراجـــــع

## (ببليوغرافيا)


غاستون باشلار : شاعرية حلم اليقظة

**Bachelard (Gaston)**

**La poétique de la rêverie, P.U.F., 1960, 1976**

كلود بريمون : منطق الحكاية

**Brémond (Claude)**

**Logique du récit**

سيغمند فرويد : الهذيان والاحلام في قراديفا يلنسن

**Freud (Sigmund)**

**Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, Gallimard, Idées, 1949, 1973**

جيرار جينات : أمثلة III Genette (Gérard)

**Figures III, Seuil**

غريماس : الدلالية الهيكلية Greimas (Algirdas Julien)

**Sémantique structurale,** Larousse, 1966

في المعنى **Du sens.** Seuil, 1970

موباسان ـ تمارين علامية

**Maupassant - Exercices sémiotiques,** Seuil, 1976

في المعنى II **Du sens II,** Seuil, 1983

محمد رشاد الحمزاوي Hamzaoui (Mohamed Rached)

**المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية : حوليات الجامعة التونسية**

ـ عدد 14 سنة 1977 .

جاكبسون : **أصول ألسنية عامة** Jakobson (Roman)

**Eléments de linguistique générale**





ابراهيم الخطيب : Khatib (Ibrahim)

**نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس**

الشركة المغربية للناشرين المتحدين

ومؤسسة الابحاث العربية بلبنان

الطبعة العربية الأولى 1982

جاك لاكان : Lacan (Jacques)

**الحلقة الدراسية حول اقصوصة ادغار بو : الرسالة المسروقة**

**Séminaire sur la lettre volée d'Edgar Poe**

لوكـــاش Lukacs (Georges)

**الرواية التاريخية**

**Le Roman historique,** Payot, 1963

**نظرية الرواية**

**La théorie du roman** (coll. Médiation, Paris 1963)

مارت روبير : Marthe Robert

**رواية الاصول ـ أصول الرواية**

**Roman des origines, origines du roman**

Gallimard, Grasset, 1972

Mseddi (Abdesselem) عبد السلام المسدّي

**الاسلوب والاسلوبية ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب**

الدار العربية للكتاب

Propp (Vladimir) ڤلاديمير بروب

**بنيوية الحكاية الشعبية**

**Morphologie du conte,** Points, n° 12

Sammoud (Hamadi) **حمادي صمود**

**معجم لمصطلحات النقد الحديث**

حوليات الجامعة التونسية ـ العدد 15 — 1977

Lévi-Strauss (Claude) : كلود ليفي ستروس

**الفكر البدائي**

**La Pensée sauvage,** Plon, 1962

**الانتروبولوجيا الهيكلية**

**L'Anthropologie structurale,** Plon, 1974




# ثبت المصطلحات

# فرنسي ـ عربي

— Actant - Acteur

Acteur الفاعل أي الشخصية الواحدة القائمة بانجاز معين

Actant مجموعة فاعلين تربط بينهم وحدة التصرف الوظائفي

— Adjuvant المساند ـ المساعد ـ الظهير

— Adjuvant hyponymique ظهير ذاتي جوهري

— Adjuvant hypotaxique ظهير عرضي موضوعي

— Agresseur المعتدي ، الشرير

— Amorce فاتحة

— Analepse اللاحقة وهي عملية سردية تتمثل في ايراد حدث

سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد .

اللاحقة المتممة أو الاحالة — Analepse complétive ou renvoi

اللاحقة المكرّرة أو التذكير — Analepse répétitive ou rappel

لاحقة ذاتية — Analepse subjective

لاحقة موضوعية — Analepse objective

انبـــاء — Annonce

نظرة توليدية — Approche générative du sens

سيرة ذاتية — Autobiographie

أداة سحرية أو عضد سحري — Auxiliaire magique

محور الرغبة — Axe du désir

محور الصراع — Axe de la lutte

تنظيم محاور القيم — Axiologie

المربّع العلامي — Carré sémiotique

التصنيف المكاني — Catégorisation spatiale

الحقل الدلالي — Champ sémantique

الشحنة الدلالية — Charge sémantique

الكفاءة أو الطاقة الكامنة — Compétence

متصور — Concept

اتّصـــال — Conjonction

الدلالة الحافّة — Connotation

الحكاية الشعبية العجيبة — Conte populaire merveilleux

الحـــاكي — Conteur



عــرض — Contingence

عقــد — Contrat

عقد اجباري — Contrat injonctif

عقد ترخيصي — Contrat permissif

عقد ائتمــاني — Contrat fiduciaire

عقد خـــادع — Contrat déceptif

تزويج الوظائف — Couplage des fonctions

مقياس فاصــل — Critère démarcatif

دلالة ذاتية — Dénotation

المرسل اليه — Destinataire

المرســل — Destinateur

الحكاية أي مجموع الاحداث المسرودة — Diégèse : (ou histoire)

خـــطاب — Discours

النص أو الخطاب القصصي — Discours narratif (ou énoncé narratif)

وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها .

خطاب انجازي — Discours performatif (ou acte de parole)

انفصـــال — Disjonction

تنافـــر — Distorsion

المانح أو المزوّد — Donateur

الديمومة — Durée

(تحليل الديمومة يتمثّل في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية وطول النص القصصي)

انزياح — Ecart

اضمــار — Ellipse

(وهو الجزء المسقط من الحكاية).

الملفوظ ـ الخطاب — Enoncé

ملفوظ اسنادي — Enoncé attributif

ملفوظ وصفي — Enoncé descriptif

ملفوظ صيغي — Enoncé modal

ملفوظ قصصي بسيط — Enoncé narratif simple

ملفوظ ناقل — Enoncé translatif

اختبــار — Epreuve

اختبار تمجيدي أو ممجّد — Epreuve glorifiante

اختبار رئيسي — Epreuve principale

اختبار ترشيحي — Epreuve qualifiante

مكــان — Espace

مكان الأنس الحاف — Espace hétérotopique

المكان الترشيحي الحاف — Espace paratopique

اللامكــان — Espace utopique

الجــوهر — Essence



صريح النص — Explicite du discours : (le dit du texte)

فعــل — Faire

فعل تأويلي — Faire interprétatif

فعل اقناعي — Faire persuasif

وظيفة — Fonction

وظيفة تعليقية أو ايديولوجية — Fonction commentative (ou idéologique)

وظيفة ابلاغية — Fonction de communication

وظيفة افهامية — Fonction conative

وظيفة تفسيرية — Fonction explicative

وظيفة انطباعية أو تعبيرية — Fonction expressive

وظيفة تأثيرية — Fonction impressive

وظيفة انتباهية — Fonction phatique

وظيفة تنسيقية — Fonction de régie

وظيفة استشهادية — Fonction testimoniale

شكلنة — Formalisation

الشكلانيون الروس — Formalistes russes

الشكل انفصالي — La Forme est dissociative (Benveniste)

تواتر — Fréquence

(العلاقات بين طاقة التكرار في الحكاية وطاقة التكرار في النص).

صنف قصصي — Genre narratif

| | |
|---|---|
| النحو الأصولي | — Grammaire fondamentale |
| النحو القصصي | — Grammaire narrative |
| تقمص شخصية البطل | — Identification |
| الايديولوجيا . (في مفهوم غريماس هي التحوّل الدلالي الحاصل في النصوص القصصية حسب العلاقات المنطقية المسيّرة للمربّع العلامي | — Idéologie |
| خيال جماعي | — Imaginaire collectif |
| مؤشـــر | — Indice |
| البنية التحتية أو الأساسية | — Infrastructure |
| العنصر القارّ كما وكيفا | — Invariant |
| عكس المعاني الاولى | — Inversion des contenus posés |
| قطب دلالي | — Isotopie |
| التحام النمط بالخطاب أو النموذج بالنص | — Jonction modèle formel - discours |
| لغـة | — Langue |
| المفرد أي الوحدة الدلالية المتداولة وهي مركبة من جملة المعاني البسيطة أو الأصولية | — Lexème |
| منطق قراري | — Logique décisionnelle |
| تظاهرة خطابية | — Manifestation discursive |
| أصل شكلي | — Matrice formelle |



| | |
|---|---|
| رسالـة | — Message |
| مجـاز | — Métaphore |
| منهجيـة | — Méthodologie |
| المثال التركيبي | — Modèle constitutionnel |
| الجهاز الشكلي | — Modèle formel |
| واحـدي | — Moniste |
| علم الصرف أو البنيوية | — Morphologie |
| المبرّرات النفسانية | — Motivations psychologiques |
| سـارد | — Narrateur |
| السارد المتضمّن في الحكاية | — Narrateur homodiégétique |
| السـارد الغريب عن الحكاية | — Narrateur hétérodiégétique |
| السرد أي العملية التي يقوم بها الحاكي حين يروي حكايته | — Narration |
| زمن السرد | — Temps de la narration |
| السرد المتقدم | — Narration antérieure |
| السرد المدرج | — Narration intercalée |
| السرد الآني | — Narration simultanée |
| السرد التابع | — Narration ultérieure |
| مستويات السرد | — Niveaux narratifs. |
| السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى | — Narration primaire ou au premier degré |

السرد من الدرجة الثانية — Narration au second degré

القصصيــة — Narrativité

نظرية القصّة — Narratologie

شخص غائب (لا شخص) — Non-personne

الأقصوصة — Nouvelle

غاية الفعل — Objet du désir

مضـادّ — Opposant

الترتيب الزمني أي المقارنة بين ترتيب الاحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الاحداث في الحكاية — Ordre temporel

جدول دلالي — Paradigme

مسار قصصي — Parcours narratif

التوقف وهو الحاصل غالبا من جراء المرور من سرد الاحداث الى الوصف — Pause

الانجاز أو الفعل أو الطاقة الحادثة — Performance

الانجاز الصيغي — Performance modale

التصنيف الزمني للحكاية — Périodisation du conte

الشخصية - الضحية — Personnage-victime

ردي النص القصصي — Piétinement narratif

وجهة نظر — Point de vue



استقطـــاب — Polarisation

مسلّمــات — Postulats

القدرة على الفعل — Pouvoir-faire

سابقة وهي عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت او الاشارة اليه مسبّقا — Prolepse

حكاية (يطلق عادة اسم القصة في اللغة العربية على النمط الأدبي الروائي «roman» لكنه يستعمل كذلك للتعبير عن تسلسل الاحداث في مختلف الأجناس الأدبية أو حتى الفنية بصفة عامة، أما كلمة حكاية فمعناها يبدو أشمل اذ أنه يتجاوز الانماط الفنية ليعبّر عن كل تسلسل للأحداث). — Récit

حكاية ملحمية — Récit épique

حكاية غريبة — Récit fantastique

النص القصصي المؤلف (ان يروى مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة) — Récit itératif

حكاية أسطورية — Récit mythologique

| | |
|---|---|
| النص القصصي المكرّر (أن يروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة) | — Récit répétitif |
| النص القصصي المفرد (أن يروى مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة) | — Récit singulatif |
| مرجع زمني | — Référent chronologique |
| مرجعيــة | — Référentialité |
| علاقة تواتــر | — Relation de fréquence |
| علاقة نسق وهي العلاقات بين الديمومة النسبية للاحداث في الحكاية وديمومــة النص (أي طوله) | — Relation de rythme |
| علاقة تناقض | — Relation de contradiction |
| علاقة تضاد | — Relation de contrariété |
| علاقة استتباعية | — Relation d'implication |
| اصلاح الافتقار | — Réparation du manque |
| تقويم الاساءة | — Réparation de méfait |
| تصــوّر | — Représentation |
| روايــة | — Roman |
| رواية الخيال العلمي | — Roman de science-fiction |
| رواية مبنية على تبادل الرسائل | — Roman épistolaire |
| معرفة كيفية الفعل | — Savoir-faire (ou compétence cognitive) |



| | |
|---|---|
| مشهد أي الفترة الحامسة في الحكاية التي يصاحبها تضخّم نصّي (استعمال الحوار وايراد جزئيات الحركة والخطاب ) . | — Scène |
| مثال التواصل | — Schéma de la communication |
| الدلاليــة | — Sémantique |
| الدلالية الأصولية | — Sémantique fondamentale |
| نواة دلالية وهي الجزئية الدلالية البسيطة التي لا يمكن تفكيكها | — Sème |
| العلامية | — Sémiotique |
| المعنى اندماجي | — Le sens est intégratif (Benveniste) |
| مقطع أو مقطوعة | — Séquence |
| سلسلة وظائفية | — Série de fonctions |
| علامــة | — Signe |
| الوضع الأصل | — Situation initiale |
| وضعية احتياج أو افتقار | — Situation de manque |
| مجمل وهو سرد ملخّص لمدّة طويلة بدون تفصيل للأفعال وللأقوال . | — Sommaire |
| هيكل ـ بنية | — Structure |
| بنية معقّدة مركّبة | — Structure complexe |
| البنية الدلالية الأصولية | — Structure élémentaire de la signification |

| | |
|---|---|
| عملية تصعيد | — Sublimation |
| جوهر دلالي | — Substance sémantique |
| بنية فوقية | — Superstructure |
| تـــرادف | — Synonyme |
| علم التركيب | — Syntaxe . |
| نظرية اللاشعور | — Théorie de l'inconscient |
| عملية اسقاط | — Transfert |
| تصنيف الملفوظات القصصية | — Typologie des énoncés narratifs |
| وحدة انجازية | — Unité performancielle |
| حجم الخطاب | — Volume textuel . |



# مـــواد الكتــاب

**القسم التطبيقي** 